



Breno da Costa Lira

**Práticas glocais na construção de novas linguagens
musicais: o caso do Quarteto Novo**



Breno da Costa Lira

**Práticas glocais na construção de novas linguagens
musicais: o caso do Quarteto Novo**

Dissertação apresentada à Universidade de Aveiro para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Música, realizada sob a orientação científica da Doutora Susana Sardo, Professora Associada do Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro

Dedico este trabalho à minha família, a meus amigos e ao maestro Heraldo do Monte.

o júri

Presidente

Professora Doutora Isabel Maria Machado Abranches de Soveral
Professora Auxiliar, Universidade de Aveiro

Vogal (Arguente Principal)

Professor Doutor Pedro Russo Moreira
Professor Adjunto, Instituto Politécnico de Lisboa, Escola Superior de Educação de Lisboa

Vogal (Orientador)

Professora Doutora Susana Bela Soares Sardo
Professora Associada, Universidade de Aveiro

Agradecimentos

À professora Doutora Susana Sardo, pelo conhecimento, apoio, generosidade durante todo o mestrado e orientação deste trabalho. Ao professor Doutor Luís Figueiredo e à professora Doutora Rosário Pestana pelo conhecimento e generosidade durante todo o mestrado. Aos professores Mario Delgado, José Menezes, Bruno Pedroso, Paulo Perfeito, do Mestrado em Música da Universidade de Aveiro, pelo incentivo e pelos saberes compartilhados. Ao Centro de Educação Musical de Olinda, ao Conservatório Pernambucano de Música. Aos meus pais Erilson Lira e Ivanilda Lira, por todo amor, apoio e incentivo. Aos amigos Roberto Silva, Jefferson Cupertino, Fernando Torres, Leonardo Pellegrim, Marcio Silva, Zezinho Gotelipe, Filipe Morais, Maíra Macedo, Moema Macedo, Amaro Filho, por todo apoio, ajuda e companheirismo. Ao meu tio Edilson Lira, aos meus primos Marcelino Jorge e Maurilo Sobral, aos amigos Ezequiel Santos e a Thelma Panerai, que, de uma maneira direta ou indireta, contribuíram para a construção deste trabalho.

.

palavras-chave

Quarteto Novo, glocalização, improvisação brasileira, fricção de musicalidades.

Resumo

O objetivo deste trabalho é mostrar e analisar a proposta do Quarteto Novo, um grupo formado por músicos brasileiros cuja atuação decorre no Brasil entre os anos de 1966 e 1968. Os componentes do grupo se propuseram a criar um estilo de improvisação dissociada dos elementos comuns à linguagem canônica do Jazz, articulando discursos nacionalistas e estruturas e ideais associados à música regional nordestina. Focalizo o encontro tenso da musicalidade brasileira com o jazz norte-americano e o papel do Quarteto Novo como agente de glocalização no quadro de uma estética global ligada ao Jazz. Para isso, apresento análises dos fonogramas do LP Quarteto Novo (Odeon, 1967), tendo como principal ferramenta analítica a teoria das tópicas proposta por Acácio Piedade.

Keywords

Quarteto Novo, glocalization, Brazilian improvisation, friction of musicalities.

Abstract

The purpose of this work is to analyze the project of the New Quartet, a group formed by Brazilian musicians whose performance takes place in Brazil between the years of 1966 and 1968. The members of the group set out to create a style of improvisation dissociated from the elements which were common to canonical language of Jazz, by articulating nationalistic discourses and structures and ideals associated with the regional music of the Northeast region of Brazil. I intend to focus on the tense encounter of the so called “Brazilian musicality” with American jazz and the role of the New Quartet as an agent of glocalization within the framework of a global aesthetic linked to Jazz. Therefore, I will provide analyzes of the LP Quarteto Novo (Odeon, 1967) phonograms, having as main analytical tool the theory of topics developed by Acácio Piedade.

Índice de figuras

Figura 1. Disco Quarteto Novo original de 1967.....	48
Figura 2. Disco Compacto Quarteto Novo	49
Figura 3. Capa do disco Rasga o Peito e Solta o Verso. Foto: Amaro Filho, tirada da minha coleção pessoal, 2017.....	54
Figura 4. “Levada de Baião executada por triângulo e zabumba” (Côrtes, 2014: 1997)	56
Figura 5. “Ritmo de acompanhamento de Baião encontrado em uma gravação de 1949” (Côrtes, 2014: 197)	57
Figura 6. “Ritmo de acompanhamento de Baião que se tornou padrão ainda no mesmo ano” (Côrtes, 2014: 197)	57
Figura 7. Convenções rítmico-harmônica da introdução	63
Figura 8. Improviso de flauta	64
Figura 9. Flauta e viola tocando em sextas paralelas (exemplo de tópica nordestina e tópica caipira)	65
Figura 10. Sucessão de tríades descendentes no modo dórico (tópica nordestina)	68
Figura 11. Exemplo de tópica brejeiro	68
Figura 12. Parte A da composição rearmonizada (fricção com Jazz)	68
Figura 13. Tópica nordestina: Estrutura melódica correspondente aos c.81 ao c.90 construída com a escala nordestina (Tema em 4/4 em fá mixolídio #4 e em seguida reexposto em ré mixolídio #4 no compasso de 7/8)	71
Figura 14. Flauta e viola emulando os tocadores de pífanos (c.90 ao c.94)	71
Figura 15. Harmonia original de Luiz Gonzaga e Zé Dantas	72
Figura 16. Trecho da Seção B (0:25 ao 0:48) rearmonizado em relação ao original de 1953	73
Figura 17. Exemplo de tópica nordestina (0:58 ao 1:07) do fonograma	73
Figura 18. Fricção com o Samba Jazz (1:08 ao 1:10) do fonograma	73
Figura 19. Dueto de piano e viola em sextas paralelas (tópica nordestina)	74

Figura 20. Improviso de contrabaixo emulando a viola nordestina	75
Figura 21. Seção C do fonograma	77
Figura 22. Seção A do fonograma com presença de fricções com o Jazz e Samba Jazz	78
Figura 23. Exemplo de tópicas nordestinas (seção B)	79
Figura 24. Seção C do fonograma	80
Figura 25. Trecho do improviso de viola onde ocorre mordentes e várias notas repetidas em sequência emulando os tocadores de pífanos	81
Figura 26. Modelo rítmico de samba em 7/4 utilizado por Airto Moreira em “Misturada”	82
Figura 27. Parte A do fonograma (00:00 a 00:15)	82
Figura 28. Trecho do improviso de flauta. Exemplo de tópica nordestina	83
Figura 29. Guitarra e flauta imitando os tocadores de pífanos (ponte)	83
Figura 30. Divisão rítmica que nos remete ao ritmo do Maracatu (c.44 ao c.48)	85
Figura 31. Corresponde ao trecho do solo de guitarra do c.101 ao c. 129	86
Figura 32. Trecho do improviso de piano (c.171 ao c.178)	87

Índice

1. Introdução	1
CAPÍTULO 1: Enquadramento Teórico ao Tema.....	7
1.1. Revisão da Literatura	7
1.2. Problemática e Objetivos	9
1.3. Enquadramento Teórico.....	12
1.4. Parâmetros Metodológicos e Analíticos	17
1.4.1 Teoria das Tópicas (retórica na música)	19
1.4.2 Tópicas na música brasileira	20
1.4.3 Fricção de musicalidades	23
1.4.4 Paradigma Bebop	23
CAPÍTULO 2: Contextualização Histórica da formação do Quarteto Novo	25
2.1. A vida musical do Brasil nos anos 1960: a Bossa Nova e os trios de Samba Jazz... 25	
2.2 Geraldo Vandré: Canção de Protesto e a Era dos Festivais	34
CAPÍTULO 3: Quarteto Novo	37
3.1 A formação do Quarteto Novo.....	37
3.2 A busca de uma improvisação “tipicamente brasileira”	39
3.3 Os Arranjos	44
3.4 A utopia da autoria.....	45
3.5 A sonoridade do Quarteto Novo: Elementos de matriz regional e fricções.....	51
3.5.1 Influências	51
3.5.2 As bandas de pífanos.....	51
3.5.3 Os cantadores de viola.....	52
3.5.4 O Baião de Luiz Gonzaga	55
3.5.5 O modal (nordestino) como negação ao Bebop	59
3.5.6 Instrumentação	60
CAPÍTULO 4: Análise	62
4.1 O Ovo.....	62
4.2 Fica Mal Com Deus	66

4.3 Canto Geral	69
4.5 Algodão.....	72
4.6 Canta Maria.....	76
4.7 Síntese	77
4.8 Misturada	81
4.9 Vim de Santana.....	84
5. Considerações finais	88
7. Bibliografia.....	92
7.1 Referência cibernética:.....	97
7.2 Entrevistas Citadas.....	97

1. Introdução

Este trabalho é uma dissertação para mestrado em música (Performance/Jazz) realizado na Universidade de Aveiro. A pesquisa propõe um estudo de caso sobre o grupo musical Quarteto Novo. Grupo instrumental brasileiro formado em 1966 por Hermeto Pascoal (piano e flauta), Heraldo do Monte (guitarra e viola nordestina), Theo de Barros (violão e contrabaixo) e Airto Moreira (bateria e percussão) e que teve grande relevância no cenário da música instrumental nos anos entre 1966 e 1968 e que se reflete ainda nos dias atuais. Essa pesquisa busca compreender os processos de composição, arranjo e, sobretudo, improvisação do grupo, incentivando assim o surgimento de novas linguagens para práticas musicais que remetem ao conceito de “glocalização”¹, tal como proposto por Robertson (1995).

Na visão do autor, “glocalização” supera a ideia de globalização, e sintetiza o processo de expansão geográfica de determinado “produto”², sendo possível a adaptação do produto, para qualquer local de destino que o acolher, fundindo o conceito de “Globalização” com “Localização” (Robertson, 1995). Robertson advoga que a ênfase sobre o significado do conceito de “glocalização” surgiu pela dificuldade do emprego do termo globalização, transcendendo a tendência da compreensão de globalização em tensão com a ideia de localização. Pelo contrário, Robertson sustenta que a expressão “globalização” envolve a incorporação de localidade e que seria melhor substituí-la por “glocalização”, tornando definitiva a preocupação com o espaço, principalmente quando tratamos de questões temporais.

A concepção japonesa de “glocalização” aparece como uma versão especial de um fenômeno muito geral quando analisado pela prática, por exemplo, no mercado agrícola, onde são adotadas perspectivas globais adaptadas às condições locais (Robertson, 1995). Ele ainda complementa dizendo que, do ponto de vista interpretativo, o conceito de globalização envolve a simultaneidade e interpenetração daquilo que chamamos de global e o local, do universal e do especial (Robertson, 1995).

¹Glocalização: De acordo com o Oxford Dictionary of New Words (1991:134), o termo "glocal" e o processo substantivo "glocalização" são formados por telescopagem global e local para fazer uma “mistura”. Também de acordo com o dicionário, a ideia foi modelada no dochakuka japonês (derivado do dochaku, que significa "vivendo na própria terra"), originalmente o princípio agrícola de adaptar as técnicas agrícolas às condições locais, mas também adotado no negócio japonês para a localização global, Uma perspectiva global adaptada às condições locais "(Robertson 1995: 28). Tradução minha.

² No caso, as novas linguagens musicais.

Sobre a minha justificativa para escolher este tema de estudo, é preciso esclarecer que, desde muito cedo, tive meu interesse despertado por sonoridades que misturassem elementos de diferentes culturas e que proporcionassem escutas diversas, remetendo a heterogeneidades. Lembro-me de estar permanentemente em contato com discos de Egberto Gismonti³, Quinteto Violado⁴ e Quinteto Armorial⁵, onde a presença de elementos regionais da música brasileira (sobretudo da região nordeste), estava sempre latente. Mais tarde, com o aprofundamento dos estudos musicais, em conservatórios e na universidade, senti aumentar o desejo de entender cada vez mais os processos que levavam àquele resultado sonoro. A junção de harmonias elaboradas e compassos assimétricos, com viola, pífanos, zabumbas, sanfonas e rabecas, me encantava. Foi quando, ouvindo pela primeira vez o disco homônimo do Quarteto Novo, vi que todos esses elementos estavam ali, porém com uma singularidade ainda maior.

No ano de 2003, formei, junto com os músicos Marcos F.M. (contrabaixo e flauta) e Ricardo Fraga (bateria, percussão e *samples*), o grupo de música instrumental Treminhão, que propõe uma sonoridade que transita entre o local (ritmos como Baião, Maracatu, Caboclinho, Cavalo Marinho, entre outros, característicos da região nordeste do Brasil) misturados ao Rock, Jazz e Música Eletrônica. O trio traz um som que tem como marca o improviso jazzístico, incrementado pelos elementos da música regional pernambucana, criando, a partir dessa leitura, uma identidade sonora bastante peculiar. “Esses 3 são músicos com conhecimento do que está acontecendo no universo, mas usam este conhecimento para desenvolver a cultura pernambucana”, elogia Heraldo do Monte, no prefácio do primeiro CD do grupo. Em 2005, lançamos nosso primeiro CD homônimo, que contou com a participação de músicos da região como Maciel Salu (cantor e rabequeiro) e Egildo Vieira (tocador de pífanos). No ano de 2007, foi gravado o segundo trabalho do grupo intitulado de “Panelada”, que contou com importantes participações como a da Orquestra Popular do Recife, do grupo Sagrama⁶, maestro Spok⁷, Heraldo do Monte, entre outros. Em 2009, foi gravado o DVD Sertão, que contou com participações importantes como a do saxofonista e

³ Compositor, arranjador e multi-instrumentista brasileiro.

⁴ Conjunto musical formado na década de 1970, em Recife-PE, que se destaca pela interpretação de músicas com influências do folclore brasileiro.

⁵ Importante grupo de música instrumental brasileira criado ideologicamente por Ariano Suassuna para difundir o movimento Armorial surgido na década de 1970.

⁶ Grupo de música instrumental com influências Armoriais ligado ao Conservatório Pernambucano de Música.

⁷ Importante maestro pernambucano e grande divulgador do ritmo Frevo.

flautista Carlos Malta⁸ e do cantor Silvério Pessoa⁹. Desde então sempre procurei participar em grupos e/ou trabalhos que envolvessem a junção desses elementos que remetem à música brasileira, sobretudo a nordestina¹⁰. Acredito que tais elementos também possam ser notados nas minhas composições e improvisações.

Por isso o interesse em realizar esta pesquisa, baseada em processos que exemplifiquem a presença de expressões de matriz local, no quadro de gêneros ou tradições musicais transnacionais de caráter aparentemente global. Apesar de existirem alguns estudos científicos sobre o Quarteto Novo, devido à importância que o grupo teve para a música brasileira, ainda há uma carência de material nessa área.

A pesquisa teve como meta investigar, em primeiro lugar, o surgimento da música popular instrumental brasileira (MPIB), relacionando os vários estilos e movimentos musicais que surgiram na década de 1960 (os trios de Samba Jazz¹¹, a Bossa Nova¹², as canções de protesto, e outros), e mostrando de que forma questões relativas à construção da identidade nacional se articulam com o Quarteto Novo, dando expressão às tensões e contradições da sociedade brasileira. Assim, focalizarei o encontro tenso da musicalidade brasileira com o Jazz norte-americano, utilizando o conceito de “glocalização”, tal como proposto por (Robertson 1995), aprofundando a discussão a partir de particularidades musicais nativas e sua relação com outros gêneros musicais. A MPIB surge como uma espécie de subgênero da música popular brasileira (MPB) e possui atualmente um prestígio nacional e internacional, apesar da dificuldade de uma inserção mais ampla no mercado e na indústria fonográfica. “(...) A música instrumental esteve presente na cultura musical brasileira desde antes da “era do rádio” passando pelos programas musicais e festivais da TV e chegando até os dias de hoje sob o rótulo genérico de “música instrumental” ou apenas “instrumental” (Cirino 2005: 02-03). Música Popular Instrumental Brasileira (MPIB), é classificada pelo mercado fonográfico brasileiro como música instrumental ou Jazz

⁸ Importante flautista e saxofonista brasileiro que já acompanhou artistas como Hermeto Pascoal, Edu Lobo, Lenine, entre outros.

⁹ Cantor pernambucano que se destaca pela fusão de música tradicional do nordeste brasileiro com música eletrônica.

¹⁰ No âmbito deste trabalho, esse termo será sempre remetido à região do nordeste do Brasil.

¹¹ Estilo brasileiro que mistura Samba com Jazz e que se popularizou na década de 1960 no âmbito da Bossa Nova (Gomes 2007).

¹² Estilo musical brasileiro que surgiu em 1958 e que foi muito difundido entre os jazzistas estadunidenses (Gomes 2007).

brasileiro, nos EUA e na Europa é tratado e comercializado como *Brasilian Jazz*. (Cirino 2005).

A consolidação da MPIB nos anos 1960, no contexto da Bossa Nova, principalmente com o surgimento das versões instrumentais deste repertório, realizadas pelos trios de piano (contrabaixo, bateria e piano), misturou as harmonias e ritmos da Bossa Nova com o improviso jazzístico, constituindo o que Piedade (1997, 1999a) chama de “fricção de musicalidades”¹³, envolvendo a questão da globalização e da identidade nacional. O “Jazz Brasileiro”, neste contexto, foi um exemplo do Jazz como fenômeno global, que deixa de ser exclusivo do território norte-americano, passando a ter “outros endereços”. Neste sentido, veremos que a música popular instrumental brasileira, com o passar dos anos, deixa de ser uma adaptação do Jazz norte-americano para exibir uma configuração estável como gênero da música popular brasileira (MPB¹⁴). A MPIB passa também a ser símbolo nacional, apresentando a noção de Brasil não-único ou de um Brasil plural e contraditório, cujo aspecto determinante é o manejo e a utilização de muitos ritmos e estilos, de matrizes musicais provenientes de culturas diferentes.

Veremos como o Quarteto Novo surgiu como uma espécie de representante de outras ações (promovidas por uma elite intelectual), em um momento de ebulição política e cultural que se prende com a procura de uma identidade brasileira. Em segundo lugar, tenho o objetivo de apresentar, a partir do discurso de memória defendido pelos integrantes do Quarteto Novo os elementos propostos para a criação de uma nova estética de improvisação, dissociada dos elementos comuns à linguagem do jazz - articulando discursos nacionalistas, ideais de música regional nordestina e novas sonoridades musicais na prática musical do grupo. Processos que exemplificam a presença de expressões de matriz local no quadro de gêneros ou tradições musicais transnacionais.

Para cumprir os objetivos propostos, este trabalho científico está dividido em quatro capítulos, que, em linhas gerais, são apresentados da seguinte forma:

No primeiro capítulo, apresento o enquadramento teórico e metodológico do tema, composto pela revisão bibliográfica, onde saliento os trabalhos acadêmicos realizados sobre o meu universo de estudo¹⁵ e unidade de análise. Em seguida, apresento a problemática e

¹³ Este conceito será melhor explicado no capítulo 1 desta dissertação.

¹⁴ Rótulo (rubrica) incorporado pela indústria da música, associado a um amplo cenário de manifestações musicais brasileiras (Mangiovi, 2017).

¹⁵ Grupo musical Quarteto Novo.

os objetivos que pretendo resolver e alcançar com esta pesquisa científica. Na sequência, apresento o enquadramento teórico relativo às produções acadêmicas encontradas, fundamentando e vinculando este novo conhecimento com a produção deste trabalho. Finalizo o capítulo com os parâmetros metodológicos e analíticos, evidenciando a forma de análise das composições expostas no quarto capítulo.

No segundo capítulo, apresento um pequeno panorama histórico do Brasil em meio aos processos políticos da década de 60 - momento este em que se inicia a criação de festivais de música popular no país. Através do apoio das emissoras de televisão, diversos grupos musicais são criados e, entre eles, o grupo Quarteto Novo. Finalizo o capítulo falando do surgimento do Quarteto Novo pela trajetória do músico Geraldo Vandré¹⁶, que foi essencial para a reunião dos seus integrantes.

No terceiro capítulo, mostro as origens musicais do Quarteto Novo e suas inspirações musicais que transformaram este grupo em pioneiro na produção da música instrumental brasileira, com singularidade e excelência, no qual observamos o conceito de Robertson (1995) sobre glocalidade, na forma deles fazerem música.

No quarto capítulo, apresento as análises de transcrições e das gravações dos fonogramas do único disco gravado pelo grupo Quarteto Novo (Odeon, 1967), procurando mostrar de que forma o grupo integra nas suas composições um conjunto de ingredientes que incluem estruturas musicais que podemos encontrar em gêneros performativos associados a determinadas regiões do Brasil, em particular ao nordeste. A perspectiva analítica que adotei foi a teoria das tópicas¹⁷, tal como proposto por Piedade (1999a, 2003, 2005a, 2005b, 2011, 2012, 2013), por tentar trazer o nível de significação intra-musical para o primeiro plano. Essa tem tido uma tendência ao formalismo. “(...) as partituras podem proporcionar uma base insuficiente para a interpretação musicológica” (Cook, 2007: 30). Podemos afirmar que o processo de transcrições de temas e improvisos em estudos sobre o Jazz (ver Berliner, 1994; Monson, 1996) vem sendo bastante utilizado, apesar das transcrições serem interpretações limitadas e parciais, onde apenas alguns elementos podem ser destacados em partitura, tornando muitas vezes o estudo precário.

¹⁶ Vandré era o compositor da linha de frente das canções de protesto. Era um artista intimamente ligado aos ideais políticos e culturais de esquerda. Funcionava como um mecenas e mentor intelectual do Quarteto Novo.

¹⁷ Esta perspectiva analítica será melhor explicada no capítulo 1 desta dissertação.

“(...) para a maioria das pessoas em todas as partes do mundo, música significa performance, seja ao vivo ou gravada, e não partituras. A partir desta afirmação, e o fato de que gravações são os principais documentos da música como performance, poderia ser considerado um fato estranho que haja um tal desequilíbrio no treinamento para a pesquisa musicológica no estudo crítico de fontes entre aquele fundamentado em partituras e aquele fundamentado em gravações. De fato, para muitos musicólogos pode não ser imediatamente óbvio o que ‘estudo crítico de fontes fundamentado em gravações’ possa significar” (Cook, 2007: 07).

Neste caso, há referências culturalmente compartilhadas muito significativas, envolvendo o uso de signos musicais que apontam no sentido de uma retórica musical manifestada através de “tópicas”. Esse estudo da retórica musical, através da teoria das tópicas, será exemplificado por termos utilizados por Piedade (1999^a, 2005^a, 2011, 2012, 2013), com suas abordagens sobre “fricção de musicalidades” e “paradigma Bebop”¹⁸. Trago também alguns dados de análises de músicas das bandas de pífanos e de cantadores de viola, mostrando a presença de tópicas nordestinas, que ocorrem com frequência nas composições do Quarteto Novo e que ajudam a definir a sonoridade da música do grupo, procurando sempre confrontar com o discurso de memória, defendido pelos integrantes do grupo.

“(...) ao invés de vermos as obras musicais como textos dentro dos quais as estruturas sociais são codificadas, as víssemos como scripts em resposta aos quais as relações sociais são levadas a cabo: o objeto da análise torna-se presente e auto-evidente nas interações entre os performers e no traço acústico que eles deixam. Chamar a música de uma arte de performance, então, não é somente dizer que nós a interpretamos [perform it]; é dizer que a música interpreta o sentido [performs meaning]” (Cook, 2006: 19).

Foi necessário coletar dados através de trabalho de campo: os instrumentos de coleta de dados utilizados foram, entrevistas e coletas de materiais da mídia, associados a discussões teórico-metodológicas sobre o fazer musical e seus significados no mundo contemporâneo, evidenciando em seus resultados a importância e singularidade que o Quarteto Novo teve na música popular instrumental brasileira.

¹⁸ Este conceito será melhor explicado no capítulo 1 desta dissertação.

CAPÍTULO 1: Enquadramento Teórico ao Tema

No primeiro capítulo deste trabalho, pretendo alavancar elementos teóricos que permeiam esta pesquisa. Para tanto, desenvolvo a revisão da literatura referente ao tema proposto. Essa revisão foi concretizada através de pesquisas *online* e em bibliotecas. Em seguida, proponho a problemática e os objetivos. Após, descrevo a metodologia utilizada para consubstanciar o trabalho, como também apresento os parâmetros metodológicos e analíticos de modo a compreender a realidade em estudo.

1.1. Revisão da Literatura

O estudo sobre o grupo Quarteto Novo tem uma grande importância acadêmica no campo da Musicologia, evidenciando a contribuição musical deste grupo nos movimentos artísticos brasileiros, na década de 1960. Com a efetiva participação da música no processo político que o Brasil percorreu nessa década, as contribuições com o envolvimento de manifestações musicais ganharam inicialmente forma através de festivais populares, teatro e rádio. Posteriormente, com o crescimento dos meios de comunicação, a televisão se tornou não apenas um veículo forte de promoção destas manifestações, mas uma financiadora das produções musicais.

Neste contexto, o levantamento da revisão literária se baseia em três assuntos: o primeiro, que aborda textos escritos sobre a música da década de 1960 e gêneros musicais que se destacaram neste período e que se relacionam e foram contemporâneos à criação do grupo Quarteto Novo; o segundo, que evidencia os trabalhos realizados sobre o Quarteto Novo, suas realizações artísticas e produções culturais; e o terceiro, sobre trabalhos acadêmicos no âmbito individual dos integrantes do quarteto. Ou seja, trabalhos que foram produzidos academicamente, destacando a contribuição musical individual, em períodos anteriores, durante e em períodos posteriores à formação do Quarteto Novo.

Sobre o primeiro assunto, muitos trabalhos abordam os gêneros musicais em prática no Brasil por volta da década de 1970. Dentre eles se destaca a proposta de Acácio Piedade (2013), sobre a construção da “música instrumental brasileira”, em paralelo com o Jazz norte-americano. Para isto, o autor realça a importância de se discutir questões culturais, identidade cultural e gêneros musicais nesta nova linguagem musical que é desenvolvida,

neste período. Outro destaque é Augusto de Campos (1974), que ressaltava os trabalhos realizados por vários artistas ícones da Bossa Nova, em seu livro “O Balanço da Bossa e outras Bossas”. Marcelo Gomes (2010) mostra claramente como o Samba, no Brasil, sofre modificações a partir da intensificação de seus diálogos com o Jazz, e indo além da Bossa Nova, no período de 1952 a 1967. Este fato se conecta com o contexto temporal à frente, quando o Quarteto Novo rompe com o Samba-Jazz. Em busca de uma sonoridade brasileira, na música instrumental, Rafael Aloán (2008) desenvolve um trabalho científico no âmbito de conclusão de curso sobre a “música armorial”, apresentando os recursos musicais utilizados para representar uma região do país (nordeste), de acordo com elementos musicais que se cristalizaram no repertório popular associado a esta região. Aloán contribuiu para este trabalho, clarificando a ideia utilizada mais tarde pelo Quarteto Novo, de construção de uma “sonoridade brasileira” que se apropria de recursos musicais que caracterizam um certo nacionalismo musical.

Dentre esta categoria utilizada pelo grupo de “sonoridade brasileira”, existe ainda um recorte que se refere a uma “sonoridade nordestina” apresentada no trabalho de Almir Côrtes (2014) sobre as composições do músico e compositor Luiz Gonzaga¹⁹, demonstrada como referência de elementos musicais que caracterizam a região do nordeste do Brasil, através do Baião, que, posteriormente, é refletido na forma de criação de sonoridade do Quarteto Novo, remetendo à ideia de localidade. Tal conceituação teórica é evidenciada no trabalho de Roland Robertson (1995) e Luís Figueiredo (2015) sobre glocalização e será mais bem discutido no item 1.3 desta pesquisa.

Giovanni Cirino (2005) contribui extensivamente com seu trabalho científico, no relato das atividades promovidas em São Paulo em relação à música popular instrumental brasileira (MPIB), agregando conhecimento sobre a prática instrumental observada ao vivo e fonograficamente. Este fato me proporcionou a busca de referências bibliográficas que suportassem também a forma de análise musical escolhida no último capítulo, tais como Clifford Geertz (1989), Nicholas Cook (2006, 2007) e Bruno Nettl (2010).

Sobre o segundo assunto, foram encontrados na revisão da literatura os trabalhos relevantes de Ismael Gerolamo (2014), Rodrigo Simões (2005) e Renan Capodeferro (2014). De forma pontual, estas pesquisas científicas agregaram conhecimentos sobre a produção

¹⁹ Maior compositor e divulgador do estilo Baião. Será mais detalhada a sua importância para a MPB e a sua utilização como matriz regional para o Quarteto Novo no capítulo 3 desta dissertação.

musical de alguns discos, em específico do Quarteto Novo; a relação da arte musical e cultural do Brasil na década de 1960; o distanciamento e a aproximação do Quarteto Novo com o Jazz norte-americano; e estudos sobre estruturas rítmicas e melódicas da música produzida pelo grupo.

O terceiro assunto pesquisado na revisão literária prende-se com aspectos biográficos sobre os membros do Quarteto Novo e foram encontrados em trabalhos acadêmicos sobre Airto Moreira (Dias 2013), Hermeto Pascoal (Arrais 2006), Heraldo do Monte (Visconti 2005), relatando a carreira individual dos integrantes, durante e após a formação do Quarteto Novo.

Todos os trabalhos acima citados permitiram um melhor entendimento sobre a produção musical do Quarteto Novo. Tal conhecimento foi fundamental para realizar uma pesquisa aprofundada, que tem um grupo de músicos como unidade de análise. A partir do trabalho destes autores, foi possível verificar que ainda há muito para fazer no estudo direcionado de análise crítica da conceituação de Roland Robertson (1995) sobre glocalização na música.

1.2. Problemática e Objetivos

O ano de 1958 é considerado no quadro da música popular brasileira como o ano simbólico de consagração da Bossa Nova, que foi germinada no disco “Canção do Amor Demais”, de Jobim e Vinicius (1958). De acordo com Campos (1974), o marco deste momento foi o disco “Chega de Saudade”, de João Gilberto (1959). Músicos como Tom Jobim, Vinicius de Moraes, entre outros, adotaram elementos já utilizados pelo Jazz, e adicionaram a batida do Samba carioca.²⁰ Segundo Tinhorão (1991: 232), “os rapazes dos apartamentos de Copacabana²¹, cansados da simples importação da música estadunidense, resolveram também montar um novo tipo de Samba, à base de procedimentos da música Clássica e de Jazz”.

²⁰Tradicional batida sincopada no tempo fraco do compasso binário, realizada pelos percussionistas, e que durante a Bossa Nova passou a ser tocada de forma mais cadenciada.

²¹ Bairro nobre da zona sul da cidade do Rio de Janeiro.

A partir da década de 1960, essa junção entre Samba (nacional) e Jazz (estrangeiro) levou a uma redefinição de música nacional. Em resposta ao que era entendido como uma importação exacerbada de elementos americanos pela Bossa Nova e uma “elitização” promovida por seus pares, surge, como uma contracorrente política e estética, a Música de Protesto²². Canções como “Roda Viva” (Chico Buarque), “Alegria Alegria” (Caetano Veloso), “Ponteio” (Edu Lobo), “Canção Nordestina” (Geraldo Vandré), que direta ou indiretamente possuíam um caráter político, passaram a ser símbolos do anti-imperialismo, e da valorização das raízes regionais (Tinhorão, 1991). Sobre esse conjunto de atividades culturais, políticas e intelectuais, Ridenti (2000) explica que a busca das autênticas raízes nacionais do povo brasileiro muitas vezes estava ligada à utopia do progresso revolucionário. Com o afloramento da música de cariz regional promovida pela Música de Protesto, formase (em 1966) o Trio Novo, composto por Heraldo do Monte, Theo de Barros e Aírto Moreira, que, inicialmente, serviu como banda-base para o cantor Geraldo Vandré. Posteriormente, neste mesmo ano, com a entrada do multi-instrumentista Hermeto Pascoal, passou a chamar-se Quarteto Novo. Segundo Heraldo do Monte, acerca do momento em que se constituía a criação do Quarteto Novo,

“O Vandré ajudava muito a gente, incentivava muito o Quarteto Novo pra fazer um disco solo, claro que o maior interesse dele era que a gente o acompanhasse. (...) Ele tinha essa coisa política e eu e o Hermeto éramos fora disso, pelo menos não queríamos ser ativos” (Visconti, 2005: 192).

Em 1967, foi lançado pela gravadora Odeon²³ o álbum Quarteto Novo. O grupo chegou com uma proposta inovadora, que Ridenti (2000) definiu como “brasilidade revolucionária”, uma construção simbólica específica de autocompreensão do Brasil naqueles anos de ditadura militar. Novos grupos sociais surgidos no cenário brasileiro – tal como a juventude universitária, essencialmente ligada ao nascimento da canção de protesto (Tinhorão 1991) – demonstravam interesse cada vez maior pelo que era visto como as “raízes musicais” do povo brasileiro. É este o contexto de nascimento do Quarteto que, alinhando-se com esta estética de uma procura por “raízes”, procurava se utilizar de ritmos, escalas, “sotaques” e articulações que vinham da influência dos cantadores de viola e das bandas de pífanos. O ineditismo dessa sonoridade no contexto do Quarteto Novo se encontra

²² Este tema será tratado no capítulo 2 desta dissertação.

²³ Gravadora instalada no Brasil, subsidiária da EMI, na qual encerrou suas atividades no início da década de 1990.

principalmente na concepção dos improvisos, que, até então, segundo os membros do grupo, não tinham esta característica na música popular instrumental brasileira (MPIB). Segundo Heraldo do Monte acerca das diretrizes seguidas pelo grupo:

“Os trios tocavam Bossa Nova mas, na hora que iam improvisar, era somente frases de Bebop, não havia essa coisa de abrigar, nós do Quarteto Novo que tivemos atitude pra mudar. (...) Os próprios trios faziam coisas bem brasileiras, na exposição do tema, era Samba, Bossa Nova, a novidade foi mesmo na improvisação” (Visconti, 2005: 194).

Neste sentido, houve um distanciamento do Bebop²⁴. Os improvisos eram construídos e influenciados por escalas modais, ritmos e sonoridades características do nordeste brasileiro. Essa forma de improvisar e a sonoridade da instrumentação caracterizada por violas, flautas e instrumentos de percussão regionais, foram importantes contribuições do grupo para o universo da chamada música instrumental.

A partir desta contextualização histórica, este trabalho se propõe a compreender a construção dessa singular forma de improvisar do Quarteto Novo através do conceito de globalidade. De forma análoga, procuro entender a influência desses ideais em outros grupos e músicos brasileiros.

Não havia até então, na música instrumental brasileira, a concepção de abandono das influências do Jazz, como proposto pelo Quarteto Novo. Os desenhos rítmicos, melódicos e as articulações, procuravam sempre emular os cantadores de viola e as bandas de pífanos da região do nordeste do Brasil. Nesse viés, Monte (2004) explica:

“(...) conversávamos muito sobre a necessidade de criar uma linguagem brasileira de improvisação, que na época faltava, (...) Vamos dar uma viajada pra dentro de nós, pro interior, pra aquelas coisas que a gente não ligava quando ouvia no interior do nordeste, na nossa infância” (Monte, 2004: 749).

Neste sentido, proponho analisar a produção do Quarteto Novo enquanto forma de articulação entre sonoridades regionais, sobretudo nos improvisos e instrumentação, com elementos de outras culturas, pois havia toda uma tentativa de integração de elementos da música erudita ocidental na construção das harmonias e dos arranjos. Neste viés, é meu intento contribuir para o conhecimento de práticas locais na construção de novas linguagens

²⁴ Estilo de se tocar dentro do universo jazzístico bastante difundido, principalmente pelo saxofonista Charlie Parker na década de 1940.

musicais, procurando responder às seguintes questões: 1) Quais os elementos estéticos musicais que articulam com a dupla global-local referentes ao Jazz-regional nas improvisações gravadas no LP do Quarteto Novo?; 2) Quais os elementos discursivos que constroem a identidade do grupo?; 3) Como este grupo reflete, e refletiu, o processo de construção da performance através da apropriação de elementos estruturais de gêneros musicais de matriz local?

Para além destas questões principais, o trabalho também pretende abordar outras questões periféricas, tais como: por que buscaram essas sonoridades? Como eram as dinâmicas dos ensaios (arranjos, composições, construção dos improvisos)? Que repercussão o grupo teve na época?

1.3. Enquadramento Teórico

Para poder enquadrar melhor teoricamente esse trabalho, é essencial estudarmos bem o conceito de glocalização, uma vez que ele ajudará a explicar alguns processos criativos realizados pelo Quarteto Novo. Tal conceito nos auxiliará a compreender como os elementos “globais” e “locais” estavam presentes na sonoridade do Quarteto Novo e de que forma tais elementos ajudaram a construir a identidade musical do grupo. Acerca disso Robertson (1995) diz que é necessário refletir sobre essa tendência generalizada de considerar a problemática global-local, como dois termos antagônicos, principalmente quando colocamos que nós vivemos em um mundo de afirmações locais, contra tendências globalizantes; um mundo em que a própria ideia de localidade, às vezes, é confundida como uma forma de oposição ou resistência ao hegemonicamente global.

Em termos musicais, isso é refletido no Quarteto Novo, quando conflui do sentido de “glocalidade”, envolvendo a dinâmica dos elementos globais, jazzísticos, com os locais da música nordestina brasileira. A utilização pelo grupo de um processo de “ruptura” com o Bebop, demonstra também uma tentativa de desvinculação de uma linguagem hegemónica – o jazz norte-americano – para a “descolonização” da linguagem do jazz local.

Historicamente, o Brasil se constituiu como uma sociedade multicultural, devido à sua grande diversidade étnica. Essa heterogeneidade, não se caracteriza por uma fixidez ou estabilidade natural. As identidades culturais (aspectos que surgem pelo pertencimento a culturas étnicas, religiosas, linguísticas, raciais e nacionais), sofrem constantes

deslocamentos e discontinuidades. Para Hall (1992), a principal distinção entre as sociedades “tradicionais” e as “modernas”, é que as segundas são sociedades de mudança rápida, constante e permanente. Essa afirmação ajuda a entender a “globalização” e seu impacto sobre a identidade cultural. Sobre o assunto, ele ainda entende que, ao invés de tratarmos identidade como uma coisa acabada, seria melhor falar de identificação e vê-la como um processo em movimento. A identidade é preenchida a partir do nosso exterior, pelas formas através das quais imaginamos ser visto por outros. Essa necessidade de introduzir na vida social esses conceitos, surge a partir da tendência de pensarmos globalização como um processo que substitui localidade. Fazendo uma analogia, é o que acontece nos diferentes nacionalismos étnicos que parecem ter surgido em várias partes do mundo

A globalização, no sentido mais lato, cada vez mais envolve a criação e a incorporação de localidade (Robertson, 1995). Nesse viés, Heraldo do Monte advoga sobre as influências locais na música do Quarteto Novo:

“O Airto (Moreira) tinha uma coleção lá num interior do Paraná. Uma coleção de Luiz Gonzaga, e ele era fã. Então tava impregnado nesse negócio também, né? E eu e o Hermeto, a gente viveu muito em Recife, né? (...) E, às vezes mesmo você estando na capital, chega lá no mercado de São José, pega um violeiro. (...) Ali tinha violeiro. Era de certa forma, não morando no interior, morando em Recife. Pelo menos na minha época, a gente era cercado desse tipo de coisa, de informação, enquanto a gente tava tocando Jazz à noite. Essa coisa a gente foi vivendo e sendo impregnado. Aí quando chegou lá a ocasião, foi só desenterrar” (Monte, entrevista 2016).

A partir desta ideia de tradição (práticas locais enraizadas) em oposição ao prisma do Jazz (tradições musicais importadas), originando produtos musicais inovadores, o professor e pianista Luis Figueiredo (2015) afirma em sua tese de doutorado:

“(...) essa inclinação para a inovação é também devedora do processo de transculturação a que a música esteve sujeita, negociando tradições musicais importadas com práticas locais frequentemente muito enraizadas, e por conseguinte originando produtos musicais necessariamente inovadores em relação a essas tradições.(...) Observando este fenómeno a partir do prisma local (por oposição ao prisma do jazz enquanto prática em migração), existe em vários discursos um temor generalizado pelo desvanecimento das práticas culturais locais (e, por conseguinte, pela perda de traços identitários locais) por via das imposições das culturas hegemónicas” (Figueiredo, 2015: 216).

Nesse sentido, as práticas musicais locais constituem uma expressão em “luta” contra as forças globais, sendo estas entendidas pelos músicos como homogeneizadoras. As músicas locais são vistas aqui como forças opositoras do imperialismo cultural representado pelo mercado musical global, com as dimensões do binômio local/global, profundamente interconectados. Essa ideia de localidade e globalidade pode constituir apenas uma expressão localizada de fórmulas globais, com o “local” essencialmente incluído no “global” (Robertson, 1995).

“(...) o mundo da música de hoje é composto de uma grande gama de fontes multiculturais. A ideia de que existe uma pura música popular checa, uma pura música indígena navaja ou ainda uma música indiana carnática pura, é uma noção imaginária. Então, o conceito de autenticidade ainda tem relevância? (...) De um modo bastante específico, o conceito de cultura está ligado ao conceito de sociedade. Cada sociedade tem sua própria cultura, sua própria arte, sua própria música. (...) Mas quem tem o direito de definir o que realmente pertence à cultura de um povo? À música de um povo?” (Nettl, 2010: 07).

Os desenvolvimentos do Jazz brasileiro ao longo do tempo e a problemática da sua autenticidade apontam para um distanciamento cada vez maior do paradigma do Bebo e do *jazzmainstream* (Piedade, 2003). A partir desta ideia de não autenticidade, fica mais difícil ver a globalização como um processo “destrutivo”, no qual há um fluxo de influência transnacional tal que toma completamente a sensibilidade de uma cultura “periférica”, tornando-a cada vez mais indistinta em relação ao centro. Não cabem aqui as ideias de assimilação ou de integração, já que não existe nenhuma autenticidade efetiva a ser preservada, nenhuma autenticidade das culturas hegemônicas (Piedade, 2003). Hannerz (1991) diz que na verdade sempre há mudanças, sempre há trocas, e sempre há convenção oculta do que deve ser eleito como “autêntico”, ou “raízes” da cultura. As culturas periféricas podem “recolonizar” através de respostas locais deste fluxo, o que acaba por dissolver a unilateralidade da direção do fluxo cultural e a polarização centro-periférica (Hannerz, 1991). Para além disso, Giddens mostra que a globalização é uma intensificação de um processo que se origina no coração do mundo ocidental e não algo que irrompe na história recente (Giddens, 1991). A noção de influência, sincretismo, fusão e mistura, só tem sentido nos discursos dos críticos e músicos nativos através da distinção que lhes é implícita, o gênero “novo” absorve uma outra musicalidade que se mantém distinta porque é percebida na sua singularidade. A cultura não se digere completamente nem se dissolve facilmente. Já

Nettl (2010) fala a respeito de uma “nova autenticidade”, na qual em certos aspectos todas as músicas seriam iguais:

“Eu acredito firmemente que, em certos aspectos importantes, todas as músicas são iguais. Cada uma das culturas do mundo, tem desenvolvido a sua música para servir as suas necessidades. E, à medida que cada cultura é submetida à modernização, absorve o que quiser ou precisar de outras músicas, outras culturas com as quais trava contato, combinando, sintetizando, fundindo. Tudo isso é a nova autenticidade” (Nettl, 2010: 09-10).

Para o escritor e musicólogo brasileiro Mário de Andrade, esse “resgate” de elementos da música folclórica ou de raiz, no aspecto da música brasileira, porta um pouco do ideário modernista, compreendendo este mundo popular como fonte interior para uma música “verdadeiramente nacional” (brasileira), mas que, para ganhar a forma elevada na qual merece em uma esfera nacional e global, necessita assim como um diamante bruto, ser trabalhada e cultivada (Andrade, 1962). Ainda nesse viés da música folclórica x música popular, Nettl advoga:

Até agora, consideramos que é uma questão insolúvel, um ponto discutível. Folclore e música popular não são intrinsecamente diferentes em outra literatura ou música. O fato de terem sempre existido na tradição oral, os fazem simples como a grande maioria da música do mundo. Isso me remete a uma outra área relacionada a autenticidade: a intrínseca diferença entre música em partituras e música na tradição oral. Talvez esse seja um tema em que etnomusicólogos e educadores musicais não estejam completamente à vontade, um em relação ao outro (Nettl, 2010: 06).

Por outro lado, a noção da identidade cultural por vezes está mais centrada no indivíduo do que numa comunidade geograficamente localizada. Cada um pode construir a sua experiência individual com referência a diversos contextos, sobretudo nesse mundo pós-moderno em que vivemos, caracterizado por uma enorme mobilidade de informações e pessoas. Cada indivíduo pode estabelecer vínculos de pertença com elementos de culturas próximas e/ou distantes geograficamente. A internet é um bom exemplo disso. Muitas vezes lidamos culturalmente, de modo subjetivo, com as forças da globalização (Figueiredo, 2015; Stokes, 2004). Falamos, nestes casos, de processos documentados como de “transculturação” (ver Kartomi, 1981). Nesse sentido, Heraldo do Monte fala a respeito das influências de elementos musicais transculturais evidenciadas na maneira de conceber os ritmos de Airto Moreira:

“O Aírto é um paranaense, do interior do Paraná, e ele toca isso como se fosse um cara nascido no nordeste, quer dizer, ele derruba essa história de que você tem que ser pernambucano para tocar não sei o quê, tem que ser baiano para tocar não sei o quê, tem que ser paulista, tem que ser carioca para tocar samba. Nada. Existe, principalmente no caso do samba paulista e de outros lugares, uma diferença notável, porque existe o sotaque da terra, você se junta e vai desenvolvendo um sotaque que é só desse grupo. Eu acho que mesmo no Rio tem esse grupo com um sotaque e tem aquele com outro. Mas o Aírto só de ouvir discos do Luiz Gonzaga e de música nordestina em geral ele pegou esse negócio e absorveu de uma maneira fabulosa, um geniozinho danado” (Monte, Gavin 2016. Entrev. “Som do Vinil”).

Então, para além do contexto global/glocal da identidade musical, interessa analisar também o efeito da experiência subjetiva musical e de vida, que o ambiente sonoro exerce sobre cada indivíduo. Sobre a contribuição das inovações tecnológicas e suas implicações na delimitação espacial da cultura, Figueiredo (2015) afirma:

“Com efeito, as sucessivas inovações tecnológicas do século XX (particularmente ao nível dos transportes e da circulação de informação), intensificadas já na era do pós-modernismo, obrigam-nos hoje a reconfigurar a nossa percepção da(s) cultura(s), nomeadamente no que diz respeito à possibilidade da sua delimitação espacial” (Figueiredo, 2015: 208).

Uma outra dificuldade reside em conseguir determinar precisamente o que caracteriza uma identidade musical nacional ou regional. O que torna um determinado estilo musical nacional? O que é brasilidade na música? A nacionalidade dos músicos, a autoria do repertório, o local de gravação, ou mesmo a instrumentação, oferecem alguns contributos para a compreensão da temática da identidade local através da música” (Stokes, 2004; Figueiredo, 2015).

Bruno Nettl (2010), em seu artigo “Educação Musical e Etnomusicologia: Uma Relação (Geralmente) Harmoniosa”, relata através de uma de suas aulas com o Dr. Nour-AiBoroumand a limitação de um pesquisador “*outsider*” na ocasião de estudar a música de outro povo:

“Eu estava no Irã, estudando música clássica persa, tendo aulas e também obtendo instrução teórica de um grande mestre, o Dr. Nour-AiBoroumand (ver Nettl, 2002, 138-45). Em determinado momento, ele me disse: “Você sabe, o Dr. Nettl, você nunca vai entender essa música.” Eu pensei que ele estava me repreendendo por não praticar o suficiente, mas ele disse:” sobre esta música, você pode ser capaz de analisá-la e entender os motivos, os desenvolvimentos, as estruturas. Mas existem coisas, sobre ela, que qualquer lavador de janelas desse edifício sabe que você nunca vai saber. Ele estava descrevendo para mim minhas limitações como um *outsider*” (Nettl, 2010: 07-08).

Nesse mesmo artigo, Nettl também aborda uma problemática ocorrida com alguns etnomusicólogos que acabam por considerar investigações de culturas não-ocidentais e culturas rurais como pertencentes a eles próprios:

“Os etnomusicólogos têm estudado música com uma postura de *outsider*. (...) mas às vezes acontecem discussões curiosas, como quando um cantor nativo cantou uma canção de boa fé, apenas para encontrar a si próprio e foi corrigido pelo pesquisador: “Essa não é uma música adequada de seu povo”. Tenho que confessar que etnomusicólogos ocidentais têm, às vezes, atuado inspirados em seu próprio governo, e acabam considerando investigações de culturas não ocidentais e culturas rurais como pertencentes a eles próprios. Aos poucos, os músicos das sociedades investigadas começaram a dizer coisas como, “por que não realizamos estes estudos de nós mesmos, afinal, esta é a música que pertence a nós, e nós a compreendemos melhor que ninguém.” Bem, com certeza, as nações do mundo começaram a produzir etnomusicólogos que principalmente estudam a música local. Na verdade, a ideia de enfatizar a própria nação é um costume comum estabelecido” (Nettl, 2010: 08).

Em uma visão de cariz político, podemos afirmar que o Jazz (local) foi uma expressão musical da cultura hegemônica dos Estados Unidos no século XX, ligada ao processo de adaptação a diferentes espaços geográficos, por via da exploração de práticas locais. Para Atkins (2003), no final da década de 1960 (período do surgimento do Quarteto Novo), o Jazz, ao invés de eliminar a diversidade das culturas globais, fornece um mecanismo para redescobrir as tradições indígenas. Os nativos recorriam a suas respectivas heranças para criar música original que fazia parte de uma linguagem universal chamada Jazz e uma expressão singular de identidade nacional ou étnica (Atkins, 2003; Figueiredo, 2015). A propósito do modo como ocorreu uma certa cristalização de uma música popular instrumental brasileira Mongiovi diz: “O fato é que qualquer manifestação artística ou criação humana não emerge do vácuo. Acredito que o conceito de “autenticidade pura”, em tudo, é totalmente questionável” (Mongiovi, 2017: 237).

1.4. Parâmetros Metodológicos e Analíticos

A presente pesquisa está calcada em uma abordagem metodológica que combina dois vetores: o da análise musical e o da pesquisa de campo. O campo da análise musical no terreno da música popular é bastante complexo e engloba uma série de autores que por vezes propõem sistemas paradigmáticos (tal como Philipp Tagg, por exemplo). A busca por um modelo único de análise é vista pelas pesquisas acadêmicas atuais como algo utópico, uma

vez que o processo musical pode ser interpretado de diversas maneiras, de acordo com o *background* cultural do analista. “Nenhum método único pode capturar mais do que uma dimensão daquilo que é sempre uma prática multidimensional e, por este motivo, é sempre necessário combinar métodos” (Cook, 2007: 27).

No entanto, optei por utilizar a teoria das tópicas como base das análises, tal como proposto por Piedade (1999a, 2005a, 2005b, 2011, 2012, 2013), por ser um modelo extensivamente utilizado em trabalhos sobre música brasileira (ver, entre outros, Piedade 2003; Bastos e Piedade, 2007; Piedade, 2009). Trata-se de um método de análise que supera o mero formalismo da música unicamente escrita em partitura, por envolver simultaneamente figuras de expressão, conhecimentos musicais e interpretações de aspectos culturais, funcionando como via de acesso a uma significação da musicalidade em foco. Sobre a limitação e a utilização da partitura como única ferramenta de análise Tagg afirma:

“(...) embora a notação possa ser um ponto de partida viável para grande parte da análise da música erudita, uma vez que foi a única forma de sua preservação por mais de um milênio, a música popular, nem ao menos em suas formas afro-americanas, nem é concebida ou designada para ser preservada ou distribuída enquanto notação, uma vez que um número grande de importantes parâmetros de expressão musical são difíceis ou impossíveis de serem codificados na notação tradicional” (Tagg, 2003: 13).

A teoria das tópicas considera, além da utilização da escrita tradicional em partitura, outros elementos na análise musical, como registros de fonogramas e transcrições em formato de *lead sheet*, que é um tipo de escrita musical mais rudimentar e muito utilizada em registros de música popular. Essa teoria também emprega os timbres como elementos de retoricidade, podendo fazer parte de uma estrutura rítmica-harmônico-melódica. Essa retoricidade, ou retórica musical, muitas vezes é manifestada através de figuras, pressupõe a visão da música como discurso. Nesse sentido, entendi que esse método seria o mais adequado para analisar os fonogramas do Quarteto Novo, buscando encontrar as possíveis tópicas (definirei mais à frente no texto) que, de uma forma ou de outra, nos ajudará a encontrar os elementos musicais contidos nas composições do Quarteto Novo. Também empregarei, como auxílio nas análises, o método de harmonia funcional tal como propostos por Chediak (1986a, 1986b) e Guest (2006a, 2006b), para exemplificar trechos que mostrem a presença de estruturas harmônicas de matriz tonal, modal ou jazzística. Para efeito de análise, utilizarei transcrições de todos os fonogramas do disco Quarteto Novo (Odeon,

1967). Algumas transcrições estão completas (harmonia, melodia e solos), outras em formato de *lead sheet* (apenas melodia e cifra). E, por fim, pequenos trechos que achei relevantes (partes de solos e/ou arranjos) e para os quais fosse necessária a presença da partitura para auxílio nas análises. Deste modo, algumas composições tiveram como alvo principal para análise o seu fonograma no LP, onde procuro notar, a partir da minha percepção musical contextualizada sobre as tópicas presentes, possíveis fricções de musicalidades (definirei este conceito mais adiante no texto) entre o Quarteto Novo e o Jazz norte-americano seja nas estruturas harmônicas, estrutura da forma, escalas, etc.

A metodologia aplicada nas análises foi feita baseada em quatro pilares:

- 1) Material de pesquisa bibliográfica (histórico) sobre as composições do único LP do Quarteto Novo (Odeon, 1967).
- 2) Dados importantes de determinadas composições do LP do Quarteto Novo fornecidos pelos integrantes do grupo sobre o processo de composição e arranjo, através de entrevistas e/ou conversas informais.
- 3) Audição de todos os fonogramas do LP do Quarteto Novo, onde se procurou encontrar elementos relevantes (tópicas) da sonoridade do grupo, sejam eles harmônicos, melódicos, rítmicos, da instrumentação, timbrísticos, de andamento ou formais.
- 4) Análise de transcrições em partitura dos fonogramas do disco, podendo também aparecer elementos analisados por outros pesquisadores para exemplificar determinadas tópicas (estudos sobre a música de tocadores de pífanos e cantadores de viola, só para citar alguns).

As análises foram feitas em forma de prosa e, sempre que necessário, confrontadas com o discurso de memória dos integrantes e/ou exemplos em partitura. Para localização dos trechos analisados, empreguei tanto o número do compasso (c.3, quando me refiro ao compasso 3 da versão escrita), quanto a minutagem (1:45, quando me referiro a um minuto e quarenta e cinco segundos do fonograma).

1.4.1 Teoria das Tópicas (retórica na música)

A definição de tópica é bastante antiga, existindo desde a Grécia Clássica. Segundo Piedade (2013), as tópicas são os lugares-comuns do discurso, argumentos, ideias e associações, consensualmente compartilhadas por uma comunidade. Na música, tópica é

um tipo de signo musical (uma frase, ritmo, timbre), uma “expressão musical” utilizada por compositores, instrumentistas e improvisadores, com a intenção de causar um certo efeito em uma comunidade de ouvintes que compartilham os mesmos códigos e convenções, um lugar-comum. Esta teoria da retórica musical foi bastante utilizada no século XVIII, mas, já no século XIX, entrou em desuso, passando a ser tratada como uma ferramenta “ilusória” para definições de semelhanças musicais, “clichês”, só voltando a ser melhor utilizada por alguns autores (Schenker, Rosen, Ratnere, Agawu) em relação à música erudita do período Clássico. Agawu (1991) propõe uma teoria de análise da música clássica instrumental com duas principais dimensões comunicativas: expressão e estrutura. As unidades de expressão (uma frase, timbre, ritmo) interagem dentro de uma estrutura definida pelos termos convencionados da retórica.

1.4.2 Tópicas na música brasileira

Acácio Piedade (2013) aplica a teoria das tópicas ao estudo de determinados tipos de música brasileira. Inicialmente, ele aplicou este conceito à música de compositores eruditos nacionalistas do início do século XX, como Villa Lobos, Camargo Guarnieri, Francisco Mione, pois foi nesse período que esses compositores tiveram a necessidade de criar uma música brasileira de concerto. Os compositores nacionalistas iam buscar, na música popular e folclórica, elementos para trazer para a música de concerto e causar um efeito “nacional”. Brejeiro, Época de Ouro, Nordestino, Caipira, entre outras, são designações usadas para determinadas tópicas criadas para analisar inicialmente as obras dos compositores nacionalistas brasileiros e posteriormente serem aplicadas na música popular brasileira também.

A teoria das tópicas funciona para qualquer gênero musical associado a uma ideia de identidade regional, local, ou nacional, mas cada caso deve ser estudado e interpretado a partir da literatura e dos fatos culturais históricos do contexto específico. As tópicas estão presentes tanto nas composições quanto nas improvisações. Independentemente da divisão popular ou erudita, o campo das tópicas paira acima dessa divisão. Tópicas são constituintes da trama de textos musicais que estabelecem conexões diretas com outros “textos musicais”, promovendo intertextualidade. O texto é aqui entendido no sentido de referências culturais (texto paralelo), não apenas escrito. Por essa razão, Nicholas Cook (2007) defende também a importância da performance, e do fonograma, como ferramenta analítica:

“(...) gravações são documentos históricos da mesma forma que as partituras o são, e tão em falta de interpretações historicamente e tecnicamente fundamentadas. Em suma, habilidades críticas fundamentadas em fontes discográficas deveriam ser consideradas como uma parte essencial no treinamento de habilidades de pesquisa em musicologia hoje” (Cook, 2007: 10).

Através da análise interpretativa e musicológica de pontos expressivos no texto musical, a teoria das tópicas ilumina de forma importante a compreensão dos textos musicais analisados apresentando os sentidos semânticos da musicalidade em foco. É uma interessante via para a compreensão do que é designado no senso comum como “musicalidade brasileira” e da sua significação musical, principalmente no âmbito da construção de identidades em jogo.

Nesse viés, Piedade (2005a) advoga sobre a importância da teoria das tópicas e do método a ela associado para o estudo analítico da MPIB (muitas vezes designada por Jazz brasileiro):

“Qualquer análise do Jazz brasileiro tem de passar pelo levantamento dos elementos musicais em jogo, como motivos, escalas, acordes, seqüências de acordes, *riffs*, *grooves*, improvisos, forma da peça, dinâmica da performance, bem como dos significados incorporados a eles” (Piedade, 2005a: 204).

As tópicas da musicalidade brasileira funcionam como lugares-comuns de um discurso musical, que tem como um de seus principais objetivos expressar ou manifestar um aspecto da identidade do estilo ou gênero musical. Essas figuras não são sempre utilizadas e reconhecidas de forma consciente pelos agentes da ação musical. Surgem, sobrevivem e desaparecem nesse campo influxo que são os intertextos musicais, superfícies sem fundo que remetem a si mesmo. As tópicas falam entre si, são figuras da retórica musical. A seguir, alguns exemplos de tópicas na música brasileira. A classificação das tópicas associadas à música brasileira foi minuciosamente descrita por Acácio Piedade (1999a, 2005a, 2005b, 2011, 2012, 2013). Apresento em seguida uma síntese de algumas tópicas relacionada à música brasileira.

Brejeiro: Na musicalidade brasileira, esta tópica muitas vezes remete ao gênero do Choro²⁵, envolve a ideia de brincadeira, jogo e virtuosidade. Possui um caráter malicioso e desafiador que muitas vezes é demonstrada através do encaixe de uma melodia em outra (citação musical) realizada por alguns compositores, ou mesmo improvisadores durante seus solos (confronto, ginga, malandragem). Outras vezes, a tópica manifesta-se mais na dimensão rítmica (síncopes, contratempos), como é o caso de certas quebras e deslocamentos irregulares que parecem brincadeiras que, atravessam os tempos como que brincando.

Época de ouro: Se apresentam com melodias em primeiro plano no estilo cantábile, sempre com lirismo e nostalgia que evocam a ideia de um Brasil antigo (ruralidade, frescor) que estão presentes nas valsas antigas e serestas brasileiras. Para além disso, remete também para o mundo lusitano, com evocações ao Fado e às singelezas das modinhas. Se manifesta através de volteios e floreios melódicos, vários tipos de apojatura, grupetos, padrões, ritmos, maxixado, Polca, estilo banda, certos padrões motivicos e da “baixaria” (modo de acompanhar dos violonistas de 7 cordas) do Choro, que estão fortemente presentes em vários repertórios da música brasileira.

Tópicos Nordestinas: Nos remete ao sertão do nordeste brasileiro, através de uma série de padrões musicais que se tornaram índice de uma identidade nacional. Essa brasilidade é expressa por meio de escalas (mixolídia, mixolídia #4, dórica), do gênero Baião e de características musicais que aludem às bandas de pífanos e os cantadores de viola.

Caipiras: Possui significados musicais que se associam a região sudeste do Brasil, geralmente evidenciadas por meio dos duetos em terças e sextas paralelas, bem como os ponteiros da viola caipira.

²⁵ A partir da segunda metade do século XIX, havia no Brasil um rico repertório de músicas instrumentais europeias, como Polka, Mazurka e Shottisch, ritmos que se misturavam nos gêneros nacionais da época, como o Maxixe e o Lundu (Cazes, 1998). Usava-se a palavra Choro, nesta época, apenas para designar uma formação instrumental típica conhecida como “trio de pau e corda”, que executava de forma improvisacional músicas como o Maxixe. Os conjuntos de Choro eram formados geralmente por cavaquinho, violão, flauta, clarinete, trombone, oficleide e alguma percussão. Só por volta dos anos 1930, que o Choro passou a designar um gênero musical, um modo de tocar. Através de compositores como Chiquinha Gonzaga (1880-1935), Ernesto Nazareth (1863- 1934), Zequinha de Abreu (1880-1935), Joaquim Antônio da Silva Calado (1848-1980), o Choro estabeleceu uma forte conexão com a música erudita, principalmente pelo fato de ser totalmente escrito em partitura (Cazes, 1998; Acácio, 2003; Cirino 2005).

1.4.3 Fricção de musicalidades

Buscando focalizar-se como um gênero musical em sua plenitude, a música popular instrumental brasileira (MPIB) necessita de um atento estudo de análise musical que inclua o olhar para o discurso e para cultura, buscando compreender os sentidos semânticos da musicalidade em foco. Apesar da sua associação à MPIB o Quarteto Novo possui uma relação de distanciamento e tensão com o Jazz norte-americano, uma profunda correlação com discursos sobre globalização, identidade nacional, regionalismo e imperialismo cultural. Para melhor entendermos a construção dessa sonoridade do grupo e a forma com que a musicalidade norte-americana e a brasileira se encontram, Piedade (2005a) propôs o conceito de “fricção de musicalidades”, inspirado na teoria da fricção interétnica²⁶ do antropólogo brasileiro Roberto Cardoso de Oliveira (1964, 1972). Segundo Cardoso de Oliveira (1997), a fricção interétnica seria o equivalente ao que os sociólogos chamam de lutas de classes que exhibe, em seu cerne, uma desigualdade. Afasta-se da ideia de transmissão, assimilação ou aculturação, ligados ao paradigma culturalista anterior, e vê como uma interação continuada entre duas sociedades que formam um único sistema. Esse conflito se explica pelos interesses diversos das sociedades em contato, sua vinculação irreversível e interdependência.

“(...) a ideia de fricção de musicalidades remete a essa impermeabilidade mútua das musicalidades. Muitas vezes não se trata de falar em complementaridade ou fusão, como muitos discursos nativos fazem, como é o caso do Jazz brasileiro. O encontro musical aqui entre a musicalidade brasileira e a norte-americana na verdade não apresenta união ou mistura, mas sim tensão e articulação, muitas vezes ironia e disputa (Piedade, 2013: 4).

1.4.4 Paradigma Bebop

O Jazz hoje é uma comunidade internacional e pluricultural, compartilhando o que Piedade (1999a: 8) chamou de “paradigma Bebop”, uma música que torna possível uma comunicabilidade global. Para que ele seja entendido é necessário também perceber o que se entende por musicalidade. De acordo com Piedade, musicalidade é:

“(..) uma espécie de memória musical-cultural que os nativos compartilham. Musicalidade seria, assim, um conjunto de elementos musicais e simbólicos,

²⁶Relativo às relações e trocas entre etnias diferentes.

profundamente imbricados, que dirige tanto a atuação quanto a audição musical de uma comunidade de pessoas” (Piedade, 2005a: 200).

Todavia, existe também uma outra musicalidade, de caráter macro, que permite que diferentes indivíduos com patrimônios performativos diversificados, possam dialogar e expressar-se a partir do entendimento das suas diferentes formas de fazer música. No caso do jazz, Piedade define este aspecto como “paradigma Bebop” referindo-se à existência de uma comunidade internacional:

“No caso do Jazz, esta comunidade é internacional e multicultural, e seus “nativos” compartilham o que chamei de “paradigma Bebop”, ou seja, uma mesma musicalidade jazzística que torna possível o diálogo entre um trompetista sueco, um pianista tailandês e seu público, numa *jamsession* em Caracas; enfim, algo como uma língua comum” (Idem).

O Jazz brasileiro vive essa dicotomia entre se aproximar e, ao mesmo tempo, se afastar do “paradigma Bebop”, através da articulação de uma “musicalidade brasileira”, onde as musicalidades dialogam, mas não se misturam. No senso comum o Jazz norte-americano é entendido como algo invasivo e indesejado na cultura brasileira. Esta resistência ao Jazz norte-americano está ligada ao sentimento antiamericano que se desenvolveu parcialmente no Brasil, a partir do nacionalismo na década de 1930 e nos discursos de esquerda na década de 1960. Os sentimentos que articulam o repúdio ao Jazz são associados à sua audiência pelas elites brasileiras, onde conhecer e ouvir Jazz aparecem como signos de *status* de cultura, de participação na cultura norte-americana e de cosmopolitismo, apontando para uma dissolução do discurso ufanista e nacionalista.

CAPÍTULO 2: Contextualização Histórica da formação do Quarteto Novo

Neste capítulo, o item 2.1 apresenta um breve panorama histórico da música que era produzida nos anos 1960, no Brasil, com os destaques dos trios de Samba Jazz que foram importantes para a produção musical instrumental e construção de uma linguagem musical caracterizada pela fricção entre música brasileira e o Jazz norte-americano. No item 2.2 é descrita a trajetória musical dos festivais populares nacionais, até à sua grande massificação através da produção televisiva, na qual se inscreve a criação do Quarteto Novo pelo incentivo e mobilização de Geraldo Vandré.

2.1. A vida musical do Brasil nos anos 1960: a Bossa Nova e os trios de Samba Jazz.

A Bossa Nova

No rescaldo da Segunda Guerra Mundial, houve um forte crescimento do nacionalismo em vários países, acompanhado da consolidação do Jazz no cenário internacional. É neste contexto que surge oficialmente a Bossa Nova, que foi germinada no disco “Canção do Amor Demais”, de Jobim e Vinicius (1958), e que tem como marco o disco “Chega de Saudade”, de João Gilberto (1959), de acordo com Castro (1990). Despontam artistas como João Gilberto, Tom Jobim, Baden Powell, Edu Lobo, João Donato e Vinícius de Moraes. Foi no final da década de 1950 e começo de 1960, que nomes como Stan Getz, Laurindo de Almeida e Charlie Byrd, tornaram a Bossa Nova conhecida para o público norte-americano (Campos, 1968; Castro, 1990). Ao mesmo tempo, no Brasil, toda uma geração de instrumentistas influenciados pelo Jazz forma os trios de Samba-Jazz, que tocavam frequentemente em jazz-clubs e bares. Zimbo Trio, Tamba Trio, Milton Banana Trio, e grupos maiores como os Copa 5 e o Samba-Jazz de J. T. Meireles, são bons exemplos. Sobre uma certa popularização (movimento cosmopolita) da Bossa Nova no início da década de 1960 em terras norte-americanas, o pesquisador Angelo Mongiovi (2017) explica:

“(...) o saxofonista Stan Getz já tinha lançado para o grande mercado do Jazz norte-americano o álbum Jazz Samba (1962, Verve) com o violonista Charlie Byrd, portanto provando que os temas de Bossa-Nova já eram uma realidade no universo jazzístico antes mesmo de músicos como Tom Jobim ou João Gilberto aterrarem em solo dos EUA. Logo confirma-se que a Bossa-Nova teve importante marco no Jazz no início da década de 60” (Mongiovi, 2017: 220).

Notamos aqui que inicialmente o Jazz influenciou a Bossa Nova e que posteriormente a Bossa Nova foi vista pelos jazzistas como uma nova maneira de se tocar o Jazz, um novo sotaque, onde podemos encontrar o Jazz friccionando com matrizes do Samba brasileiro.

Era em uma travessa sem saída no Rio de Janeiro, o Beco das Garrafas, que se ouvia os maiores talentos da cena musical carioca. Músicos como o trombonista Raul de Souza, o baterista Dom Um Romão, Baden Powell e Leny Andrade, atuavam em grupos pequenos, como trios e quartetos, onde confluíam Samba e Jazz (Motta, 2000). Entretanto, Tom Jobim, Vinícius de Moraes, entre outros, assimilaram elementos já utilizados pelo Jazz norte-americano e adicionaram a batida do Samba carioca.

Em entrevista ao baterista e pesquisador Charles Gavin, Heraldo do Monte fala sobre o disco *Chega de Saudade*:

“O disco *Chega de Saudade*, eu conheci ainda em Recife, antes de viajar para o sudeste. Todo mundo se apaixonava por aquele disco, era uma nova maneira de se fazer música brasileira, uma maneira que satisfaz o músico formado jazzisticamente” (Monte, Gavin, 2016. Entrev. “Som do Vinil”).

Nos anos 1960, alguns críticos acusaram a Bossa Nova de ser uma música elitista e de resultar da americanização da música brasileira (Tinhorão 1974, 1998). Já outros acatavam a modernidade da Bossa Nova (Campos, 1974). A Bossa Nova se desenvolve nesse universo instrumental, sendo a cristalização de uma música instrumental brasileira e seguindo, a partir de então, um caminho diferente da música instrumental dos bailes e do Choro. A música instrumental brasileira crescia apoiando-se no reflexo da Bossa Nova nos EUA. O encontro de João Gilberto e Stan Getz inaugurou um diálogo de musicalidades: o encontro entre a canção da Bossa Nova e o instrumentista de Jazz. A cadência rítmico-harmônica da Bossa Nova, com os solos em Bebop de Getz, criavam uma sonoridade que foi bastante explorada no Cool Jazz²⁷. Para além disso, muitos músicos brasileiros que passaram a morar nos EUA como Oscar Castro Neves, Aírto Moreira, Flora Purim, Eumir Deodato, entre outros, começavam a levar para o Jazz, instrumentos como o pandeiro e o berimbau, e ritmos como o Baião, legitimando a continuidade do “Jazz brasileiro”. Estes

²⁷ É um subgênero do Jazz que se caracteriza por uma música lenta e melancólica. Surgiu em Nova Iorque no final da década de 1940 e que teve na figura de Miles Davis um de seus maiores representantes.

elementos incorporados na música norte-americana acabaram reingressando ao Brasil na tradição de origem, reinventando-a. O emergente “Jazz brasileiro” vai se desenvolver individualmente como gênero musical. Legitimada pelo sucesso internacional, a Bossa Nova continuou prestigiada no país durante toda a década de 1960, porém nas duas décadas seguintes começa a entrar no que Castro (1990) chamou de “apagamento”.

É no ano de 1960 que surge pela primeira vez o termo MPB (Música Popular Brasileira), utilizado por Ary Barroso na contracapa do disco de Carlos Lyra chamado “Bossa Nova”. Esse termo, mudaria posteriormente de significado ampliando sua abrangência de estilos (Cirino, 2005).

Nesse mesmo viés, mas se tratando de música instrumental brasileira, Bastos e Piedade (2007) afirmam que o Jazz brasileiro surgiu no início da década de 1960, no contexto do Samba Jazz e da Bossa Nova, ou seja, uma música instrumental ligada a ritmos brasileiros (o Samba principalmente) com a presença de improvisos. Este dado é confirmado indiretamente pelo pesquisador e professor Carlos Sandroni, em entrevista para tese do pesquisador Mongiovi (2017), quando ele afirma que grupos como Tamba Trio, Zimbo Trio e o artista Luizinho Eça²⁸ faziam uma música instrumental com a forma de improvisar mais voltada para o Jazz. Seria uma música feita por brasileiros com o “ídioma” jazzístico. Sandroni parece considerar o Jazz brasileiro não como um gênero propriamente dito, com uma característica definida, mas sim como uma forma de interpretar ou mesmo compor, ou seja, condicionou à questão de que, para se tocar Jazz brasileiro, tem que se ser brasileiro. Acerca da indefinição do grau de originalidade de um elemento cultural, fato que ocorre na MPB e também na MPIB, Cirino (2005) afirma:

“Na MPIB não existe uma relação hierárquica entre seus segmentos ou os elementos que os compõem. No hibridismo, a consideração de gêneros ou traços anteriores é pensada como fonte e como elemento relativamente “não-deturpado”. (...) Visto que isso nos leva a pensar na existência de gêneros “puros”, parece-nos bastante discutível uma vez que não se pode definir a genealogia ou o grau de originalidade de um elemento cultural já que ele sempre é produto de um processo anterior” (Cirino, 2005: 32).

²⁸ Importante compositor, arranjador, professor e pianista, nascido em 1936 no Rio de Janeiro. Costumava tocar nas casas noturnas cariocas nas décadas de 1950 e 1960.

A influência do Jazz é percebida em vários momentos históricos na música brasileira, seja no Samba, na Bossa Nova, nas orquestrações das bandas de baile²⁹ e gafieiras ou mesmo no Choro³⁰ (Ikeda, 1984; Campos, 1968; Castro, 1990), o “Jazz brasileiro” nasce do encontro das musicalidades desses gêneros.

Sobre a construção de uma música popular instrumental brasileira ou “Jazz brasileiro”, o pesquisador Mongiovi (2017) afirma:

“(…) a música popular brasileira assim como a norte-americana, tiveram na sua base de formação influências semelhantes de componentes africanas, europeias e indígenas. De uma forma natural, entendo que a melhor maneira de se entender uma realidade artística contemporânea como a do Jazz brasileiro, é compreender as bases de sua formação dicotômica. (...) De alguma forma, o Jazz brasileiro só pode ser considerado um gênero musical distinto porque seus elementos de originalidade identificáveis pertencem ao que se pode chamar um nicho nacionalista reconhecível” (Mongiovi, 2017: 215).

Os trios de Samba Jazz

A vida noturna na cidade de São Paulo, no início dos anos de 1960, apresentava uma efervescência cultural muito grande através de inúmeros bares, boates e casas de show que animavam as noites paulistanas. A música que se ouvia nesses ambientes naqueles anos através dos trios ou quartetos era quase sempre de matriz bossa novista ou jazzística, muito em função do que se tocava nas rádios (Excelsior e Bandeirantes, por exemplo), o que facilitava a divulgação das produções dos novos artistas brasileiros que vinham surgindo. Nomes como Johnny Alf, Dick Farney, Walter Wanderley, Baden Powell, Leny Andrade e os internacionais Buddy Rich e Dizzy Gillespie se apresentavam em lugares como Cave, Lancaster, João Sebastião Bar, Zum Zum, Baiúca o Farney’s entre outros da vida noturna paulistana (Mello, 2003).

²⁹ “No que se refere ao aspecto histórico, os grupos de choromeleiros, o Choro e as assim chamadas “bandas de música” são vistos com consenso pelos participantes da comunidade musical como as primeiras manifestações de música instrumental propriamente nascidas no Brasil. O final do século XIX quando então nasce o Choro, é entendido pelo os instrumentistas como o momento crucial no surgimento do que hoje se conhece genericamente como música instrumental” (Cirino 2005: 5).

³⁰ Piedade (2003) ressalta a importância da “musicalidade chorística” na construção do “jazz brasileiro”. “A musicalidade chorística é um elemento importante no Jazz brasileiro, nas composições e improvisações: trata-se de uma característica principalmente melódica, que surge nas curvas típicas da melodia, no uso típico de apojetura e arpejos, muitas vezes do espírito scherzando” (Piedade 2003: 4).

Algo semelhante ocorria também nos bares e boates do Rio de Janeiro no bairro de Copacabana no mesmo período (década de 1960) os trios de Samba Jazz e quartetos tocavam um repertório baseado também nas sonoridades vindas do Samba e da Bossa Nova, somado ao Cool-Jazz, Hard-Bop³¹ e Bebop. É nesse período também que alguns clubes (Paulistano e Pinheiros) junto com órgãos estudantis, organizaram em São Paulo inúmeros espetáculos (a série “Show da Balança”, por exemplo) de Bossa Nova, a exemplo do que era feito no Rio de Janeiro, o que ajudou a promover vários artistas estreantes à época: Nara Leão, Claudete Soares, César Camargo Mariano, Alaíde Costa, só para citar alguns (Mello, 2003).

É nesse ambiente de Bossa Nova e Samba Jazz que Airto Moreira chega à cidade de São Paulo, vindo de Curitiba (entre 1959 e 1960), a convite do cantor Agostinho dos Santos. Vejamos em síntese o perfil dos integrantes do Quarteto Novo.

Airto Moreira

Airto nasceu em 1941 na cidade de Itaiópolis-SC, mas viveu boa parte da sua infância em Curitiba e foi lá que ele iniciou sua carreira profissional, cantando e tocando bateria e percussão em bandas de baile nas boates da cidade. Já em São Paulo desenvolveu um trabalho mais como baterista e percussionista, raramente como cantor em casas noturnas e programas de televisão. Mas é com o Sambalanço Trio que Airto Moreira projeta a sua carreira nacionalmente. O grupo era formado por César Camargo (piano), Humberto Clayber (contrabaixo e harmônica) e o próprio Airto Moreira na bateria. Gravaram cinco LPs: “Sambalanço Trio” (1964), “Improviso Negro” (1965), “Reencontro com Sambalanço Trio” (1965), “Lennie Dale & Sambalanço Trio” (1965) e “À Vontade Mesmo” (1965), junto com o trombonista Raul de Souza (Gerolamo, 2014).

O Sambalanço Trio se destacou muito na primeira metade da década de 1960, onde o cenário do Samba Jazz estava em plena efervescência, proliferando no Rio de Janeiro através do Tamba Trio, Rio 65 Trio, Salvador Trio, Bossa Três, Milton Banana Trio, entre outros; e, em São Paulo, com o Zimbo Trio, Walter Wanderley Trio, Jongo Trio e o próprio

³¹Subgênero do Jazz que se desenvolveu nas décadas de 1950 e 1960 e que consiste em “mesclar” o Bebop com o Blues, Rhythmand Blues e Gospel, fazendo uma certa oposição ao Cool Jazz. Art Blakey e Miles Davis são bons exemplos de artistas que gravaram neste estilo.

Sambalanço Trio (Gerolamo, 2014). Os trios tiveram uma importância fundamental para a carreira de muitos instrumentistas com a popularização da música instrumental improvisada.

Acerca do tipo de improvisação que ocorria nos trios de Samba Jazz Heraldo advoga:

“O Samba Jazz tem um elemento que o Quarteto Novo, que a gente vai falar depois, veio exatamente contra, que é tocar Samba e na hora de improvisar usar o Bebop. Então, ficava sendo música brasileira, música americana na mesma música, no mesmo gênero, por isso que a gente tentou criar depois outro tipo de improvisação” (Monte, Gavin, 2016. Entrev. “Som do Vinil”).

Nesse ambiente, o Sambalanço começa a se destacar dos demais trios principalmente pela alternância de ritmo e andamento empregada por Aírto Moreira e pela sonoridade da harmônica tocada por Humberto Clayber. Contudo, ainda em 1965, mesmo com uma grande produção de discos e shows, o Sambalanço Trio chega ao seu final, com César Camargo Mariano se desvinculando do grupo para se casar com a cantora Marisa Gata Mansa. Aírto e Clayber convidam Hermeto Pascoal para se juntar a eles, que aceitou o convite com a condição de se mudar o nome do grupo. Estava formado, a partir desse momento, o Sambrasa Trio (Mello, 2003).

Hermeto Pascoal

O compositor e multi-instrumentista Hermeto Pascoal nasceu em 1936, em Lagoa da Canoa, naqueles tempos ainda como município de Arapiraca- AL, onde, através de seu pai, aprendeu a tocar a sanfona de oito baixos, junto com seu irmão João Neto. Posteriormente, em 1950, mudou-se com seu irmão para Recife³², atuando como músico, inicialmente, na Rádio Tamandaré³³, mas, logo depois, por intermédio do sanfoneiro Sivuca³⁴, passou a integrar a Rádio Jornal do Comércio³⁵. Foi nesse período, em meados da década de 1950, que o músico Heraldo do Monte convidou Hermeto para integrar o quarteto que tocava na boate Delfim Verde. Nessa época, Hermeto ainda não tocava piano (não utilizava a mão

³² Cidade brasileira capital do estado de Pernambuco (região nordeste do Brasil).

³³ Importante rádio fundada no Recife em 1951, mas que hoje se encontra sediada na cidade de Olinda-PE.

³⁴ Severino Dias de Oliveira (1930-2006), natural do estado da Paraíba (nordeste do Brasil), era multi-instrumentista, maestro, arranjador, cantor e compositor. Se destacou pelo seu ecletismo, tocava Choros, Frevos, Baião, Jazz e música erudita.

³⁵ Importante rádio fundada na cidade de Recife-PE, em 1948, e que ainda se encontra em pleno funcionamento.

esquerda do piano, inicialmente) e passou a realizar os primeiros estudos com esse instrumento, estudando durante as tardes na Delfim Verde.

Em 1958, Hermeto mudou-se para o Rio de Janeiro, onde tocou sanfona com Pernambuco do Pandeiro, na rádio Mauá, e também piano com o violonista Fafá Lemos. Em 1961, foi para São Paulo começando a atuar no cenário dos trios de Samba Jazz vinculados às boates e bares nesse período. Participou do Som Quatro (com Papudinho no trompete, Azeitona no contrabaixo e Edilson na bateria) e do Sambrasa Trio. É nesse período que Hermeto começa a desenvolver seus estudos com a flauta (Gerolamo, 2014). Para Mello (2003) é no Sambrasa Trio que começam a surgir as primeiras experiências do que viria a ser o Quarteto Novo. No mesmo ano, em 1965, o Sambrasa Trio grava o disco “Em Som Maior”, apontando para novos caminhos dentro do universo do Samba Jazz, com os músicos atuando em uma perspectiva mais “horizontal”, com todos os integrantes tendo a mesma importância nos arranjos. Não cabia mais o piano exercer a função de solista, enquanto o baixo e a bateria apenas realizavam o acompanhamento. A dinâmica passou a ser mais coletiva. Surgiram as métricas ímpares e as fricções com outros ritmos, como a Marcha carnavalesca e o Xaxado (Dias, 2013). Um bom exemplo da equidade de importância dos instrumentos no Sambrasa Trio, é que dos onze fonogramas contidos no disco “Em Som Maior”, em nove deles ocorrem solos também de contrabaixo e bateria, além dos de piano, o que não era comum nos trios de Samba Jazz naqueles anos. Porém, com menos de um ano de existência, o trio se dissolveu.

O pesquisador Dias (2013) realizou uma série de estudos sobre o Sambrasa Trio em sua dissertação de mestrado e pôde notar que, mesmo de uma forma muito insipiente, é no Sambrasa Trio que se começa a perceber algumas fricções do Samba Jazz com alguns elementos da música nordestina. Mesmo aparecendo em poucos momentos (são mais evidentes durante algumas introduções), não podemos desconsiderar que é nesse momento que Hermeto e Airto apresentam matrizes que seriam utilizadas nas composições do Quarteto Novo. Um bom exemplo é a faixa “Lamento Nordista”, do disco “Em Som Maior”, em que Hermeto e Cleyber desempenham um duo de flauta e harmônica, respectivamente, aludindo às sonoridades dos tocadores de pífano, sendo acompanhados por Airto na bateria (aqui Airto emula a sonoridade de uma zabumba), que realiza um ritmo característico do nordeste brasileiro, o Xaxado. Um outro exemplo similar é a introdução da composição “Arrastão” (Edu Lobo/Vinícius de Moraes). Novamente aqui a flauta e a harmônica

executam uma melodia em intervalos quase sempre de terça (porém em alguns momentos o intervalo de quarta é notado), o que parece emular assim como em “Lamento Nordesta”, os tocadores de pífanos.

Nos dois exemplos citados acima, “Lamento Nordesta” e “Arrastão”, os elementos de matrizes regionais (nordestinos) só são evidenciados nas introduções dos dois fonogramas com o restante das faixas possuindo uma sonoridade dentro do contexto do Samba Jazz.

Heraldo do Monte

O músico Heraldo do Monte, nascido em 1935, em Recife-PE, começou seus estudos musicais tocando clarinete na Escola Industrial de Pernambuco, onde também estudou teoria musical e solfejo com o maestro Mário Cândia. Heraldo estudou violão de forma autodidata através dos métodos de clarinete e nas rodas de Choro, no bairro onde morava, na Mustardinha. Tocava também bandolim nessas rodas. Passou a juventude tocando nas boates na noite recifense, inclusive com o organista e pianista Walter Wanderley que, mais tarde (entre 1956 e 1957), o levou para São Paulo. A partir desse momento, Heraldo passou a acompanhar Walter Wanderley na boate Michel, nas noites paulistanas. No período entre 1960 e 1963, Heraldo gravou 3 LPs autorais pela gravadora RCA: “Batida Diferente” (1960), “Dançando com Sucesso” (1961) e “Dançando com Sucesso nº2” (1962). Ainda em São Paulo realizou muitas gravações (Zimbo Trio, Celly Campelo, Waldick Soriano e vários cantores de Bolero). Acompanhou, na primeira metade dessa década (1960), Dolores Duran, entre outros artistas da época.

Theo de Barros

Theo de Barros nasceu em 1943 no Rio de Janeiro, filho de cantora, ainda na infância começou a estudar violão. Seu pai era ligado à rádio e à televisão sendo diretor da Rádio Jornal do Comércio (1948) em Recife-PE (a mesma rádio em que, anos depois, Hermeto trabalharia). Posteriormente, seu pai foi transferido para o Rio de Janeiro passando a trabalhar na Rádio e Televisão Tupi³⁶. Theo de Barros viveu nos anos 1960 também no

³⁶Importante emissora de rádio e televisão brasileira fundada em 1950 e que no ano de 1980 teve sua concessão cassada devido a problemas financeiros e administrativos.

ambiente da Bossa Nova e do Samba Jazz, acompanhando diversos artistas e participando dos trios em boates na noite paulistana.

“Era uma época muito luminosa, porque de um lado nós tínhamos a Bossa Nova e do outro o Jazz. Então, a gente ganhava para tocar o que a gente gostava, o que a gente amava. Era um nível, em termos de música popular, muito alto, o melhor que você pode conseguir. O ambiente era muito sadio, muito gostoso (...). A gente discutia muito sobre música, os muitos caminhos da música, foi uma época bem esclarecedora” (Barros, Gavin, 2016. Entrev. “Som do Vinil”).

Destaca-se também como compositor, tendo gravado seu primeiro compacto em 1963 com suas canções “Fim” e “Vim de Santana”. Em 1964, Geraldo Vandré grava talvez a música de maior representatividade de Theo de Barros “Menino das Laranjas”, mas foi na voz de Elis Regina, em seu disco “Samba Eu Canto Assim” (1965), que a música ganhou repercussão nacional. Theo conheceu Vandré em uma das várias reuniões promovidas pelos bossanovistas de São Paulo. As canções de Theo de Barros possuíam uma temática que as aproximava da produção da música engajada e da canção de protesto do período.

Por volta de 1965, com a chegada das músicas dos Beatles ao Brasil, Theo de Barros relata que existia uma grande preocupação por parte de alguns artistas como Geraldo Vandré, Edu Lobo e o Dom Salvador com a propagação dessa música, em uma época que a Bossa Nova e o Samba Jazz já estavam consolidados.

“(...) principalmente durante a noite isso foi sentido de uma maneira muito relevante. Tem, inclusive, um contrabaixista experiente da noite que fala sobre isso, “eu perdi meu emprego por causa dos Beatles”. Eles tomaram conta, então, lugares como João Sebastião Bar, Baiuca, confirmaram que o Jazz e a música brasileira, em alguns lugares, estavam perdendo espaço, porque foi uma pressão muito grande, muito forte. Sem dúvida, abalou o mercado, principalmente o mercado fonográfico, (...) então a gente se reunia, havia muitas reuniões na época, a gente reunia vários artistas na casa de um deles para discutirmos qual seria nossa postura, qual seria nossa atitude, como reagir a tudo isso” (Barros, Gavin, 2016. Entrev. “Som do Vinil”).

Já para Heraldo do Monte, o que atrapalhou os grupos de Bossa Nova e Samba Jazz mesmo foi Bill Haley³⁷ e Seus Cometas, junto com um certo tipo de música sertaneja, pois

³⁷Bill Haley & His Comets (1950-1981) era uma famosa banda americana de *Rock and Roll* formada por músicos brancos e que ajudou a popularizar o *Rock* ao redor do mundo.

possuíam uma harmonia mais elementar (com poucas dissonâncias), dois ou três acordes durante toda uma faixa.

“O medo que a gente tinha era que o pessoal que gostava de Bossa Nova e que já estava com o ouvido acostumado às mudanças de acorde, fosse emburrecendo com esse tipo de harmonia mais básica e desse uma preguiça mental para aceitar as coisas um pouco mais trabalhadas. Esse era o medo” (Monte, Gavin, 2016. Entrev. “Som do Vinil”).

Essa afirmação de Heraldo do Monte acabou se concretizando com determinada parcela dos seus apreciadores, pois aos poucos os grupos de Bossa Nova e Samba Jazz foram perdendo público em suas apresentações.

2.2 Geraldo Vandré: Canção de Protesto e a Era dos Festivais

Geraldo Vandré foi, no contexto do grupo em análise, a peça fundamental para a formação do Quarteto Novo quando se junta ao Trio Novo em 1966. Geraldo Pedrosa de Araújo Dias destacou-se no cenário musical brasileiro dos anos 1960 com seu nome artístico: Geraldo Vandré. Natural da cidade de João Pessoa-Paraíba, construiu sua carreira artística paralelamente à vida profissional. Advogado, servidor público federal, poeta, cantor, compositor e violonista popular, ocupou grande destaque artístico em uma época em que a ditadura brasileira cerceava as expressões artísticas. Ainda com engajamento político, após mudar para o Rio de Janeiro em 1951, ingressou mais tarde na Universidade do Estado da Guanabara, onde se engajou na militância estudantil.

Enfrentando o governo militar que passou a existir no Brasil a partir do golpe de 1964, o movimento estudantil participava ativamente na oposição ao regime militar, através de ações artísticas com o (CPC) Centro Popular de Cultura, que era ligado à UNE (União Nacional dos Estudantes). A notoriedade do teatro Arena entre os estudantes, proporcionou uma referência para o surgimento do CPC e fomentou a vários músicos ligados à Bossa Nova que se dirigissem para uma música mais engajada (Mello, 2003; Borelli, 2005). Músicos como Geraldo Vandré, Carlos Lyra, Sérgio Ricardo, Edu Lobo, entre outros, passaram a empregar como material musical em suas produções a temática da resistência popular. Essa temática remetia à ideia de morro, sertão, seca, injustiças sociais, vida dura do sertanejo, que eram assuntos recorrentes nesse período (Contier, 1998; Napolitano, 2007). Evidenciando o nacionalismo na cultura musical brasileira, os eventos e shows que aconteciam no Brasil na

década de 1960, tinham como motor a popularização da tradição cultural, no caso, a música popular retratando utopicamente a autenticidade do povo brasileiro (Zan, 1997: 140-141).

As relações entre a música popular e urbana foram-se aprofundando. Com o crescimento da participação da população nos eventos e shows, muitos artistas utilizavam este veículo de comunicação em massa para expor suas obras e conscientizar o público acerca dos problemas sociais e políticos da sociedade brasileira (Gerolamo, 2014: 59-60). Neste momento, a TV começa a ganhar espaço como veículo de comunicação em massa. Popularizada em 1959 com a tecnologia de vídeo-tape, seu papel inicial foi bastante contributivo para a cultura, investindo em contratação de músicos e artistas para programas musicais. As primeiras empresas televisivas foram TV Excelsior, TV Record e TV Rio. A partir de 1960, a TV se consolida como principal veículo de comunicação em massa, destacando-se o programa de Elis Regina, chamado “O Fino da Bossa”, de conteúdo musical ligado à Bossa Nova (Zan, 1997: 153-157).

As emissoras televisivas brasileiras na década de 1960, a partir do envolvimento com a cultura musical provinda do teatro e manifestações estudantis, tornam-se fundadoras de vários festivais de música brasileira na época. Festivais que ficaram marcados na história, com a revelação de vários artistas, consagrando vários intérpretes da Bossa Nova e música popular urbana e rural brasileira. Dentre o contributo da consolidação da TV na promoção de festivais de música, Gerolamo (2014) destaca:

“Primeiramente, contribuíram definitivamente para ampliação do público de música popular (angariando públicos recém migrados do rádio para a televisão); também, ajudaram a consolidar uma audiência “jovem e participativa”; impulsionaram ainda mais o reencontro dos bossanovistas com a “tradição” da música popular, seja de origem urbana ou rural (Marchinhas, Frevo, Moda de Viola, Baião, Samba, Capoeira etc.); serviram como uma espécie de vitrine de várias canções populares que marcaram época (como “Ponteio” de Edu Lobo e Capinam, “Domingo no Parque” de Gilberto Gil, “Roda Viva” de Chico Buarque, “Caminhando ou “Pra não dizer que não falei das flores” de Geraldo Vandré etc.)” (Gerolamo, 2014: 61).

Geraldo Vandré se destacou nestes festivais com sua composição “Pra Não Dizer Que Não Falei das Flores” no movimento contra a ditadura. Ela tornou-se um hino de afronta ao militarismo, pela sua letra de cunho político e crítica social, sendo constantemente utilizada em momentos de conflitos de militantes, nos seus protestos. Tendo sido escrita ou não para este fim, a música de Geraldo Vandré ganhou popularidade, por seu embate e conscientização política acerca dos problemas sociais vigentes.

Acompanhando pelo Trio Novo, Geraldo Vandré desenvolveu uma parceria com os músicos que o acompanhavam em shows da empresa Rhodia, produzindo uma música chamada “Disparada”, que o fez conquistar o prêmio do II Festival de Música Popular Brasileira da TV Record³⁸. Causando rivalidades em disputas, como a exposta por Simões (2005: 13) retratada entre “Disparada” de Geraldo Vandré e Theo de Barros e “A Banda” de Chico Buarque, em festivais de música popular brasileira.

³⁸ Importante Festival de Musica Nacional Brasileira realizado no Teatro Record, na cidade de São Paulo em setembro e outubro de 1966. O Prêmio “Viola de Ouro” teve a seguinte classificação: 1º Lugar: Empate: "A Banda" (Chico Buarque) – intérpretes: Chico Buarque e Nara Leão ; e a canção "Disparada" (Geraldo Vandré e Théo de Barros) – intérpretes: Jair Rodrigues, Trio Maraiá e Trio Novo. 2º Lugar: "De Amor ou Paz" (Luís Carlos Paraná e Adauto Santos) – intérprete: Elza Soares. Prêmio Melhor Intérprete: Jair Rodrigues - "Disparada" (Mello, 2003).

CAPÍTULO 3: Quarteto Novo

Este capítulo busca apresentar a produção musical do Quarteto Novo de uma forma analítica, relatando o seu surgimento, suas características peculiares e estéticas de fazer música assim como as inspirações e referências culturais que são refletidas no trabalho desenvolvido. Para atingir este objetivo, está organizado em: 3.1 O surgimento do Quarteto Novo; 3.2 A busca de uma improvisação “tipicamente brasileira”; 3.3 Os Arranjos; 3.4 As autorias; 3.5 O disco; 3.6 A sonoridade do Quarteto Novo, que aborda a construção melódica, rítmica e harmônica, baseada nas matrizes regionais³⁹ das bandas de pífanos, dos cantadores de viola e do Baião de Luiz Gonzaga.

3.1 A formação do Quarteto Novo

O grupo nasce de um convite do publicitário italiano Lívio Rangan, que trabalhava para a Rhodia, uma companhia de origem francesa que gerou um forte dinamismo no Brasil em torno da moda incentivando a indústria nacional através da organização de desfiles, reunindo profissionais do teatro, dança e música. Lívio Rangan, inicialmente, contratou o cantor e compositor Geraldo Vandré, com a intenção de montar um trio para acompanhá-lo na FENIT, uma feira da indústria têxtil que se realizava anualmente na cidade de São Paulo. O publicitário italiano optou por uma envolvimento musical que incluísse viola caipira, violão e percussão, diferente dos trios de Samba Jazz da época que possuíam uma formação de piano, baixo, bateria. Com isso, surgiu a ideia de formar o Trio Novo, nome dado pelo próprio Lívio. O trio acompanhava os desfiles com Vandré que atuava como cantor e ator. O intitulava-se “Mulher, Esse Super-Homem”, com Walmor Chagas, Lilian Lemmert, Carlos Zara e *sketch* de Millôr Fernandes. “Ele (Lívio) inventava entre os desfiles de moda alguma coisa diferente, até cavalo uma vez. E nesse ano ele inventou de fazer uma coisa brasileira, um som brasileiro” (Barros, entrevista 2016).

O Airto Moreira já havia trabalhado com Hermeto Pascoal no Sambrasa Trio e em outros projetos de Samba Jazz, na noite de São Paulo, principalmente na Stardust, uma boate na Praça Roosevelt. O Heraldo do Monte e o Hermeto Pascoal se conheciam de Recife- PE, onde tocavam Jazz nas boates à noite: Cole Porter, George Gershwin, só para citar alguns.

³⁹ Sobre o tema das matrizes regionais, explicarei mais à frente neste trabalho.

No começo dos anos 1960, Heraldo foi para São Paulo acompanhar o pianista e organista Walter Wanderley, enquanto Hermeto (1958) foi direto para o Rio de Janeiro (seria sanfoneiro da rádio Mauá e tocava com Pernambuco do pandeiro). Alguns anos depois se encontraram na praça Roosevelt para tocar na boate Stardust.

“Criado em família de músicos, ouvindo forrós e xaxados, Hermeto profissionalizou-se cedo como instrumentista de rádio, integrante dos “regionais” que acompanhavam cantores em Caruaru e Recife. No Rio desde 58, Hermeto prosseguiu tocando em rádios e casas noturnas – o que significava acesso e prática de todo tipo de música, do samba canção ao chorinho, passando pelo jazz – revezando-se no piano, acordeom, sax e flauta” (Bahiana, 1979-1980: 84).

Apesar de se conhecerem de São Paulo, Heraldo e Hermeto só tiveram um contato maior com o Theo de Barros e o Airto Moreira a partir da ideia da montagem do Trio Novo e, posteriormente, Quarteto Novo. Acerca do surgimento do grupo Barros explica:

“(…) quando nós fizemos “Disparada” (...) a gente foi com o Trio Novo, fomos viajando com a Rhodia, né? O Brasil. A gente tava em Natal, no Rio Grande do Norte, quando recebemos a notícia, “Disparada” tinha ganhado o festival. E o sonho do Airto era trazer o Hermeto, né? Aí na volta, nós conseguimos trazê-lo” (Barros, entrevista 2016).

“Disparada” é uma canção composta por Geraldo Vandré e Theo de Barros, que dividiu o primeiro lugar do Festival de Música Popular Brasileira, em 1966, com “A Banda”, de Chico Buarque de Holanda. Com o sucesso de “Disparada” o Trio Novo passa a excursionar por todo o Brasil, acompanhando Vandré através da Rhodia. Era o encontro da música de protesto de Vandré com o “nacionalismo musical” do Trio Novo, tudo isso acompanhado pelo ambiente da ditadura militar vivida pelo Brasil, na época. A respeito da entrada do multi-instrumentista Hermeto Pascoal no grupo Barros diz:

“O Hermeto sempre foi um músico fora de série e tinha o aspecto de ele tocar piano e flauta, então iria enriquecer muito a sonoridade do trio, cujo solista era basicamente o Heraldo, solo de viola caipira ou de guitarra, e com o Hermeto a coisa iria multiplicar por quatro, por cinco, fora a genialidade e a musicalidade dele. Então, a partir do momento que o Airto falou, ficou sendo um desejo de todos nós, de nós três, até que nós conseguimos. Eu acho que “Disparada” abriu a porta para isso e nós tivemos a oportunidade de chamar o Hermeto e ficar ensaiando um ano” (Barros, Gavin 2016. Entrev. “Som do Vinil”).

Só depois, com a conquista do primeiro lugar no Festival da Record com “Ponteio” (acompanhando Edu Lobo em 1967), é que o grupo passou a excursionar com outros artistas, como Sergio Ricardo, Gilberto Gil e o próprio Edu Lobo. “Domingo no Parque” começou com a gente, depois o Airto se desentendeu com o negócio da Tropicália e não chegamos até ao fim, mas a introdução é uma ideia da gente”, afirma Theo de Barros (Gavin, 2016. Entrev. “Som do Vinil”) sobre o arranjo da música “Domingo no Parque”, do compositor Gilberto Gil. Para Theo de Barros, essa ideia de buscar uma tendência nacional ou regional foi muito estimulada pelos festivais da época. Ele relata que esse tema de buscar uma “personalidade brasileira” nas músicas era bastante discutido entre o Quarteto, o Vandrê e alguns amigos músicos como o Edu Lobo, o Sergio Ricardo e o Carlos Lyra. “A gente batia papo sobre isso em mesa de boteco, sempre havia um papo filosófico” (Barros, Gavin 2016. Entrev. “Som do Vinil”). Em relação a uma certa articulação do Quarteto Novo com a canção de protesto na época dos festivais, mesmo sendo um grupo de música instrumental, Theo de Barros diz:

“Porque o sonho do pessoal na época era ser acompanhado pelo Quarteto. Como tinha essa exclusividade com o Vandrê, a pressão que a gente tinha dos outros compositores era muito grande. Até que uma hora essa exclusividade acabou, então nós começamos a acompanhar. No festival seguinte nós acompanhamos o Sérgio Ricardo, naquele problema que ele quebrou o violão era a gente acompanhando; acompanhamos o Edu Lobo, que foi quem ganhou o festival e começamos a acompanhar o Gil, no “Domingo no Parque”, mas aí teve esse problema de Tropicália, num sei o quê...aí teve uma discussão lá e nós deixamos de fazer o arranjo de “Domingo no Parque” e ele deu pro Duprat. Mas a introdução, a ideia da introdução era nossa, de começar com um parque de diversões sonoramente. Então nós começamos a acompanhar outras pessoas. Mas tinha sempre essa procura muito grande pra que a gente acompanhasse. Inclusive porque a gente era pé quente, né? Tinha esse detalhe” (Gerolamo, 2014: 2007).

Foi a partir dessa “liberação” de Geraldo Vandrê para o Quarteto Novo acompanhar diversos artistas da MPB, que o grupo ganhou uma maior projeção nacional, inclusive participando de uma turnê pela Europa com o cantor e compositor Edu Lobo.

3.2 A busca de uma improvisação “tipicamente brasileira”

A improvisação na música popular muitas vezes tem seu aprendizado ligado à forma como aprendemos as línguas estrangeiras. Faz-se necessário o uso de “sotaques” (padrões, frases, escalas e clichês,), associados a gêneros musicais absorvidos por um determinado povo. No caso do Quarteto Novo, os seus integrantes buscaram (principalmente no universo

do folclore do nordeste do Brasil) a inspiração musical para a construção dos seus improvisos. Sobre esse tema poderíamos nos questionar e fazer as seguintes perguntas: O que é improvisação? Como ela se constrói? O professor e instrumentista americano Wise (1982) definiu improvisação da seguinte forma:

“It is spontaneous reorganization. Think for a moment of what those two words mean. To put it in other words “the rearrangement of something that already exists”. It is learned in much the same way that a language is because musical improvisation is a language. We all have the ability to learn the language of improvisation, it’s simply a matter of proper direction. Let’s examine what a language is. When we speak, we do not instantly invent the words which flow from our mouth. They already exist. Likewise, when we solo we use patterns and ideas which already exist in the language of music⁴⁰ (Wise, 1982: 3).

Para Gimenes (2003), a improvisação tem que ser de uma maneira geral previamente estudada, mas que esse procedimento não tiraria a sua espontaneidade.

“Ocorre que todos os instrumentos dos quais o músico se mune para criar e executar sua obra são adquiridos principalmente durante a fase em que está se formando musicalmente – fase esta que pode se prolongar por toda a vida, aliás. A reiteração de determinadas soluções harmônicas, rítmicas e melódicas acaba por se estruturar em conceitos ou padrões musicais. São estas estruturas, contornos, fórmulas ou “padrões” que o músico utiliza para improvisar. Cada músico utiliza sua própria “biblioteca particular de padrões” (Gimenes, 2003: 5).

Outro aspecto da linguagem da improvisação é a coerência no improviso, respeitando a linguagem estilística proposta: “O músico consciente deve buscar entender o sotaque de cada estilo. Isso não quer dizer falta de criatividade, e sim, tocar com propriedade, maestria, fazendo arte” (Simões, 2005: 26).

A repetição de certos padrões ou “*links*” (pequenos motivos ou fragmentos melódicos) que são usados e reusados durante os improvisos, é visto por muitos instrumentistas como necessário para determinar se uma improvisação está ou não em determinado estilo (Choro, Samba, Bebop, etc).

⁴⁰ Minha tradução: “É reorganização espontânea. Pense por um momento no que aquelas duas palavras significam. Em outras palavras “o rearranjo de algo que já existe”. É aprendido da mesma maneira que a linguagem é, porque improvisação musical é uma linguagem. Todos nós temos a habilidade de aprender a linguagem da improvisação, é somente uma questão de direcionamento adequado. Vamos examinar o que uma linguagem é. Quando nós falamos, nós não inventamos instantaneamente as palavras que saem de nossa boca. Elas já existem. Da mesma forma, quando nós solamos, usamos padrões e ideias que já existem na linguagem da música”.

“Muitos padrões e links fazem parte de um vocabulário comum a todos. O uso repetitivo dessas ferramentas não é reprovável. É importante haver a repetição de certos padrões estabelecidos para preservar a maneira como determinado estilo é aceito como linguagem e vice-versa. (...) É justamente a repetição de padrões e fórmulas pré-estabelecidas é que vão caracterizar um estilo musical” (Simões, 2005: 28-29).

A respeito da construção de uma improvisação na MPIB, o pesquisador Angelo Mongiovi (2017) advoga:

“(...) a improvisação faz parte da música popular brasileira. Desde as bandas de músicos amadores, os grupos de Barbeiros, como no processo de idealização do Choro pelos conjuntos de pau e corda e pelos conjuntos de regionais. Sem basear-se na escrita, na partitura, a audácia e a autonomia criativa acontecia de forma orgânica nestes cenários. Posteriormente a improvisação torna-se sistematizada, obedecendo o contexto das progressões harmônicas das composições, por artistas como Pixinguinha, Luperce Miranda, Patápio Silva e João Pernambuco. Mas sua natureza ainda era de variações da melodia principal. O “afastamento” melódico característico da improvisação jazzística só veio ser utilizado pelos grupos de Hard Bossa do início da década de 60, o que transforma definitivamente a imagem de “liberdade artística” na música instrumental popular brasileira” (Mongiovi, 2017: 212-213).

O cantor e compositor Geraldo Vandré relata acerca do surgimento do Quarteto Novo (ainda como Trio Novo) e das possibilidades de novas sonoridades em se tratando de improvisação na música brasileira, que via Heraldo do Monte: “como um músico de Jazz capaz de realizar aquilo que um violeiro brasileiro faria se dominasse as técnicas jazzísticas” (Mello, 1976).

É nessa vertente que conflui a identidade do Quarteto Novo, cujos matizes regionais estão presentes através dos vibratos, ligados e melodias características dos tocadores de pífanos e dos cantadores de viola. O ritmo do Baião, de Luiz Gonzaga, também está presente nessas construções. Foi com essa “atmosfera” do folclore brasileiro que Heraldo, Theo, Hermeto e Airto criaram suas improvisações. Nesse sentido, Gomes (2010) fala sobre as diversas matrizes nordestinas presentes na construção dos improvisos do Quarteto Novo:

“O grupo improvisa sobre uma série de ritmos aceitos como de origem nordestina como o Baião, Forró, Xote, entre outros. No caso desses músicos, ligados culturalmente ao nordeste, há em sua coleção (LÉVI-STRAUSS) elementos de estilo do folclore de sua região natal, sendo assim seus universos contam com possibilidades sonoras” (Gomes, 2010: 86).

Foi durante as viagens da Rhodia, nos hotéis, em conversas fora do palco, que os integrantes do Quarteto Novo tiveram a ideia de criar uma improvisação baseada nos elementos estruturais de gêneros musicais que remetem principalmente à região nordeste do Brasil, o que até então não era conhecido na MPIB. A prática estava circunscrita aos trios de piano que tocavam Samba Jazz, com harmonias e ritmos do Samba e da Bossa Nova, mas com improvisos jazzísticos. Sobre esse momento de criação do grupo, Heraldo do Monte explica:

“(...) foi uma coisa preconcebida: vamos criar uma linguagem de improvisação que não seja Bebop. Mas como? A gente pega células de repentista de viola, outras células de flauta, de banda de pífano, faz um apanhado das composições de Luiz Gonzaga, tira alguma coisa de lá, e a gente junta tudo e vai criando uma linguagem a partir disso” (Monte, Gavin 2016. Entrev. “Som do Vinil”).

O aspecto inovador do grupo se encontra principalmente na concepção de abandono das influências do Jazz (Bebop) na construção dos improvisos. Os desenhos rítmicos, melódicos e as articulações procuravam sempre emular as bandas de pífanos e os cantadores de viola da região do nordeste do Brasil. Esses cantadores utilizavam, nas finalizações das melodias e dos versos, a “terça neutra”, um elemento musical peculiar de uma paisagem sonora brasileira e que é frequentemente invocada nas representações musicais e verbais desses músicos. A “terça neutra” é um intervalo maior que um tom e meio, porém menor que dois tons. É um intervalo bastante específico, pois não se trata nem da terça maior nem da menor, mas uma terça intermediária entre a maior e a menor (Pinto, 1994; Cirino, 2005). “Os repentistas fazem isso com a voz, né? E a gente copiava no instrumento, o vibrato. (...) É um vibrato deles (...) que a gente fazia no instrumento” (Monte, entrevista 2006).

Heraldo e Hermeto viveram a adolescência e parte da vida adulta no Recife, em uma época em que se vivenciava uma grande efervescência de grupos do folclore nordestino, com cantadores de viola e bandas de pífanos tocando nas feiras e mercados públicos, como é o caso do mercado de São José localizado no centro da cidade. Durante o dia, assistiam a diversas manifestações culturais, características da região, e, durante a noite, tocavam Jazz nas boates.

Theo de Barros, em entrevista ao pesquisador Gerolamo, explica como eram construídos os improvisos e em que matrizes da música brasileira eles se influenciaram para criar a sonoridade do Quarteto:

“Como nós éramos todos jazzistas, nós começamos a desenvolver uma forma de improvisar usando frases brasileiras. E isso foi o mais difícil. Porque improvisar não tem jeito, tem que improvisar mesmo (...) e foi como se a gente fizesse um novo inconsciente, para que cada vez que a gente improvisasse fugisse do jazz e fizesse frases tipicamente brasileiras. (...) Era algo mútuo. Agente procurava desenvolver, buscar, no nosso inconsciente mesmo, coisas que a gente tinha. Pois nascemos aqui (...). Buscar coisas que a gente ouviu de criança, etc. E como o Heraldo e o Hermeto são do Nordeste, eles tinham uma bagagem muito grande disso aí. E eu, que sou filho de nordestino, também tinha. O fato do Heraldo e do Hermeto serem de lá, e de eu ser filho de nordestino, facilitou muito. Ficava um acesso mais fácil. Mas agente prestava atenção nas outras coisas. Inclusive no disco tem um samba em sete por oito. Agente não ficava só focado na música nordestina, procurava focar também a música do centro-oeste e sudeste, a catira, essas coisas. (...). Então, no fim, era uma mistura. Era o que pode se chamar de “som brasileiro”. E a música do sul também; o Airto é do Sul então trazia também muita contribuição do Sul do Brasil. Então, nós fizemos, assim, um mapa musical” (Gerolamo, 2014: 202).

Já com a formação consolidada como Quarteto Novo, o grupo passa a ensaiar durante aproximadamente um ano (período entre 1966 e 1967), todas as tardes, na casa de um amigo de Vandré, segundo Barros e Monte (entrevista 2016), um venezuelano chamado Max. Durante esse período os músicos interromperam suas atividades de gravações e apresentações com outros artistas para se dedicar exclusivamente aos ensaios do grupo e shows com o Geraldo Vandré. Theo de Barros afirma que foi nesse período que Vandré funcionou como uma espécie de mecenas do grupo: “Era um escambo, né? Ele (Vandré) trocava, (...) a gente era exclusivo dele, só podia acompanhar ele” (Barros, entrevista 2016). Nesse período, apesar de toda dedicação aos ensaios para a construção dos arranjos e da concepção do disco, o quarteto realizou algumas apresentações solo, inclusive tinham um repertório de Jazz ensaiado paralelo ao de música brasileira para tocarem em *jamsessions*. A respeito da preocupação em utilizar esses dois repertórios, um mais Bebop e outro que, pelo contrário, procurava evitar soluções jazzísticas, Barros afirma:

“Era aquele negócio: uma coisa é uma coisa, outra coisa é outra coisa. Então, quando era o Quarteto Novo mesmo, o Quarteto Novo brasileiro, a gente procurava usar frases nordestinas, sulistas, folclóricas, com sabor e identidade brasileira, quando era para tocar Jazz, a gente quebrava tudo, valia tudo, mas no Quarteto nós tínhamos essa preocupação sim” (Barros, Gavin 2016. Entrev. “Som do Vinil”).

Foi nesse período também que o Quarteto Novo passou praticamente a não ouvir outros grupos para não se “contaminarem” e se influenciarem por outros “sons”. Havia um certo “policiamento” entre os integrantes nas improvisações para não soar Bebop.

3.3 Os Arranjos

De acordo com os testemunhos dos integrantes do grupo os arranjos das composições eram bastante trabalhosos e demorados para serem concluídos, principalmente pelo fato dos integrantes não levarem nada escrito em partitura, o que só ocorria em raríssimas exceções. Os arranjos eram construídos com a contribuição de todos, pouco a pouco, cada um dando uma ideia para só depois, através de muitas repetições, definir e memorizar tudo. “(...) era tudo decorado. E era tudo criação coletiva. Um dava um palpite outro dava outro (...) e íamos moldando, como um quebra-cabeça” (Gerolamo, 2014: 204), relata Theo de Barros. Acerca de como funcionava a dinâmica dos ensaios e de como eram construídos os arranjos Hermeto Pascoal explica:

“(...) a primeira música do grupo chama-se *Algodão* (Luiz Gonzaga). O primeiro arranjo. Eu me lembro que eles foram tomar um café na Rua Augusta e eu fiquei ensaiando, fazendo algo com o piano e fiz uma introdução, depois o Theo de Barros chegou também e complementou o arranjo. (...) Depois fomos vendo outros arranjos, eu fiz uma composição de piano para o Heraldo, a gente tocou com pífano e tem zabumba, como a gente chama lá no nordeste, (...) então a contribuição do Quarteto Novo foi boa, cada um deu a sua. (...) O Quarteto Novo fazia arranjos assim. O Theo pegava o violão e cantava um pedaço, a gente fazia misturado e cada um tinha uma eterna liberdade” (Pascoal, Gavin 2016. Entrev. “Som do Vinil”).

Fica claro o conceito de arranjo e de improvisação propostos pelo grupo, quando ouvimos o fonograma do Quarteto Novo. Havia um investimento em criar algo “novo” que se refletia e vinha do lastro cultural de seus componentes. O disco tem um sabor de modernidade, brasilidade, fruto também das pesquisas realizadas pelos seus integrantes. Se observarmos, sobretudo harmonicamente, as músicas nordestinas que existiam na época do surgimento do Quarteto, só iam até à concepção de Luiz Gonzaga e não possuíam as harmonias do Theo de Barros e nem a forma de compor do Hermeto Pascoal, por exemplo. Eram concepções avançadas para um grupo de música regional da época, mais “complexas”, sem querer aqui fazer um juízo de valor da qualidade dessas duas sonoridades. Ainda sobre a construção dos arranjos Airto Moreira diz:

“Foi o único conjunto no mundo que eu trabalhei que todo mundo chegava cedo em vez de chegar tarde para o ensaio. Quando a gente chegava lá o Hermeto já

estava e já tinha bolado uma parte lá para o contrabaixo.” Oh meu filho é assim, oh!”, nessa parte você faz. e tocava lá... me dava uma batida lá esquisita e tal e dizia: Você treina essa parte, essa batida aí e estuda. O Heraldo era o único que de cara pegava as coisas do Hermeto” (Moreira, Gavin 2016. Entrev. “Som do Vinil”).

Nesse sentido, e a respeito das harmonizações das composições, Heraldo continua:

“Olha, eu lembro de muita coisa do Hermeto e lembro muito do Theo harmonizando. O Theo falando: “Vamos fazer isso nesse trecho”, fazendo aquela sequência de acordes que só aparece na cabeça dele. Lembro de uma porção de arranjos que tem muito disso (Monte, entrevista 2016).

Acerca da “bagagem” da música nordestina que Hermeto e Heraldo tinham na época da construção do Quarteto Novo, Theo de Barros explica:

“Porque ele (Hermeto) começou a tocar sanfona, segundo ele conta, muito cedo. Aquela sanfoninha de oito baixos. Então ele começou muito cedo nisso aí. Ele é do interior, de Arapiraca-AL, então ele começou muito cedo a ouvir essas coisas. E o Heraldo também. Ele é pernambucano e tinha essa linguagem dos violeiros, dos repentistas, dos bailes, dos folguedos, tinha muita referência” (Gerolamo, 2014: 203).

Apesar de a música do Quarteto Novo possuir em sua maioria elementos de matriz brasileira, podemos notar algumas fricções na forma de harmonizar e em alguns trechos nos arranjos. Nesse viés, Theo de Barros explica:

“Como todo mundo tocava à noite, se tocava jazz toda noite. E isso fica. Acaba ficando. Você vê, por exemplo, o Zimbo Trio, o que tinha de convenção. (...) Então essas convenções eram coisas da época, e coisas da própria formação da gente, da própria vivência. Mas não era nada intencional, era uma coisa mais espontânea” (Gerolamo, 2014: 205).

A partir dessa afirmação de Theo de Barros, podemos concluir que algumas fricções com outras musicalidades que aparecem nos arranjos do Quarteto Novo não excluem a estética inovadora proposta e realizada pelo grupo.

3.4 A utopia da autoria

Acerca das composições do disco, podemos dizer que houve uma distribuição das autorias de uma forma no mínimo inusitada. Foi feito um acordo do grupo com Geraldo Vandré, onde algumas autorias e parcerias eram feitas aleatoriamente, sem nenhum critério

aparente. Segundo Monte e Barros (entrevista 2016), Geraldo Vandré não possuía parceria nenhuma no disco, apenas a autoria das suas canções já conhecidas como “Fica Mal Com Deus” e “Canto Geral”. “Vandré colocava o nome dele em tudo, né? “Misturada” não cabe letra. Tem um monte de coisa aí (no disco) que não cabe letra” (Barros, entrevista 2016).

Nesse sentido Heraldo explica como aconteceu a “arrumação” das autorias no disco:

“Essa música (“Síntese”) está no meu nome, mas é do Hermeto. Ele toca desde que eu o conheci no Recife, não sei porque cargas d’água eu não concordei, mas eles fizeram uma arrumação de autorias no disco, parecia até Roberto Carlos e Erasmo. Então, eu falei: “O cara fez isso há um tempão, é a cara dele”. Eu não escrevi uma nota dessa música. (...) Não existe uma nota, um respiro meu e eles puseram é sua. Eu achei estranho. O tempo tem coisas que (...) “O Ovo” é só do Hermeto, não é do Hermeto e Vandré. “Misturada” não tem o Vandré (...) é do Airto e a segunda parte é do Theo de Barros, mas ficou com o Vandré. (Monte, Gavin 2016. Entrev. “Som do vinil”).

Nesse sentido Theo de Barros fala sobre essa questão de Geraldo Vandré querer ter parcerias no LP com os integrantes do Quarteto Novo:

“É porque, na verdade, o Vandré tem coisa, inclusive, que ele botava o nome dele, pelo fato dele ser mecenas; coisas que inclusive ele nem fez letra, por isso que aparece muito o nome dele. Tem músicas que ele nem chegou a fazer letra, como esse “Misturada”, por exemplo, mas ficava o nome dele lá. O que era uma maneira de registrar, de aparecer, sei lá (...) O próprio “O Ovo”, ele fez uma letra pra música mas a gente não gostou e aí o Hermeto fez uma letra maravilhosa e aí ele ficou (...) ficou um negócio assim, parece que o Hermeto não pode tocar sem a autorização dele, não sei (...) ficou uma confusão aí. E ele pôs o nome dele lá e não tem letra” (Gerolamo, 2014: 205).

Em outras citações sobre esse tema da autoria das músicas, Monte (Entrevista 2016) revela que esse acerto era feito assim como os cantores e compositores brasileiros Roberto Carlos e Erasmo Carlos, ou seja, era tudo combinado entre as partes, não necessariamente essas autorias eram verdadeiras. Como se tratasse de um acordo utópico em que de fato tudo era feito em nome coletivo.

O disco

A gravadora Odeon, em 1967, lança o álbum “Quarteto Novo”, que foi percebido por Ridenti (2000) como uma proposta inovadora enquanto forma de “autocompreensão” do contexto político de então, marcado pela ditadura militar. Ridenti (2000) designa esta proposta como “brasilidade revolucionária” como uma necessidade de cada vez mais se aprofundar o caráter regional da música: “A musicalidade nordestina articula significados

importantes, como uma musicalidade de “raiz” que estabelece uma ligação com um universo simbólico e o imaginário da área cultural conhecida como sertão” (Piedade, 2003: 7).

No caso do Quarteto Novo, os ritmos, escalas, "sotaques" e articulações vinham da influência dessa “musicalidade nordestina”. O ineditismo dessa sonoridade no contexto do Quarteto Novo se encontra principalmente na estética dos improvisos. Nesse viés, Heraldo refere-se às inovações trazidas pelo Quarteto Novo à MPIB:

“(...) não existe nada gravado antes do nosso disco com improvisações brasileiras com ligeiro sotaque nordestino; não existe gravação antes da nossa que tenha um uníssono de viola caipira com flauta; não existe antes do nosso alguém tocando caveira de burro na percussão e assim vai. Tem uma porção de primeiras coisas” (Monte, Gavin 2016. Entrev. “Som do Vinil”).

O disco foi gravado praticamente ao vivo, com todos os integrantes tocando ao mesmo tempo (devido à limitação da quantidade de canais). Não era ainda bem difundido no Brasil naquela época o processo de gravação por *play back*⁴¹. Esse processo de gravação trouxe uma série de dificuldades, pois os membros do grupo tinham que trocar de instrumentos em uma mesma faixa. O Hermeto colocava a flauta no feltro para tocar piano, já Heraldo tinha que tocar com a guitarra e depois colocá-la em algo de veludo para evitar ruídos e rapidamente pegar a viola com todo o cuidado e tocá-la. A bateria também foi gravada junto com os outros instrumentos de percussão. Apesar dessa limitação de canais de gravação, ainda podem ser notados alguns *overdubs*⁴² no disco em alguns momentos. Sobre os processos de gravação, Theo de Barros descreve em entrevista ao pesquisador Gerolamo:

“Porque as músicas nós gravamos do jeito que nós tocamos. Quer dizer, como se fosse ao vivo mesmo. Algumas coisas nós fizemos playback, mas muito pouca coisa. E, na época, a gravação era, se eu não me engano, em quatro ou oito canais, só. Alguma coisa assim” (Gerolamo, 2014: 206).

Dobras de flauta e guitarra são percebidas e em outros momentos é notada a presença do contrabaixo junto com o violão, que eram instrumentos tocados por Theo de Barros. É

⁴¹ Trata-se de um recurso utilizado em gravações onde se reproduz uma “base” previamente gravada servindo de guia de acompanhamento para a gravação de outros instrumentos em uma mesma faixa. Pode ser utilizado também como ferramenta de apoio em apresentações ao vivo.

⁴² Técnica de adicionar outros instrumentos ou vozes em um mesmo *take*, posteriormente a uma gravação prévia.

importante ressaltar que essas intervenções além do material gravado ao vivo no estúdio ocorrem em momentos muito pontuais e que não tiram o “frescor” das gravações.

Nesse sentido Theo de Barros em entrevista para o pesquisador Gerolamo advoga:

“ (...) uma preocupação que a gente tinha com o Quarteto, era que, o que a gente fez no disco poder fazer ao vivo. Então essa troca de instrumentos não tinha emenda na gravação, a gente fazia ao vivo mesmo. Isso foi uma preocupação da gente, não fazer truque e dar um jeito de trocar de instrumento durante a música mesmo, sem pausa e sem nada” (Gerolamo, 2014: 203).

Um fato que chama a atenção é que o LP traz em sua capa uma foto com os músicos durante as gravações, extremamente bem vestidos, transmitindo uma certa compostura e sobriedade, o que nos remete a músicos de jazz e não à música regional. Nesse sentido, Barros explica que houve uma preocupação estética para a realização da fotografia:



Figura 1. Disco **Quarteto Novo** original de 1967.
Fonte: <https://sinistersaladmusikal.wordpress.com/2011/11/20/sinister-vinyl-collection-quarteto-novo-quarteto-novo-1967/>

“Na época, (...) existia o Modern Jazz Quartet, que só se apresentava de smoking. E na época se usava smoking, na Record o Gabriel Migliori usava smoking, os músicos também usavam, então se apresentar de terno era uma coisa comum. Nosso alfaiate era o melhor de São Paulo e existia toda uma produção, isso veio a partir da Rhodia, sempre preocupada com negócio de moda e incutia isso na cabeça da gente. Eu achei muito benéfico, porque era uma postura sóbria” (Barros, Gavin 2016. Entrev. “Som do Vinil”).

No Teatro da TV Record se fazia um contraste com os artistas da Tropicália, que usavam roupas mais coloridas, enquanto o Quarteto Novo possuía uma vestimenta mais “séria”, mais “sóbria”, como explicou Barros (Gavin, 2016. Entrev. “Som do Vinil”).

A gravadora Odeon lança posteriormente, em 1967, um compacto do Quarteto com duas músicas, “Ponteio” (Edu Lobo/Capinam) e “O Cantador” (Dori Caymmi/Nelson Motta). Em 1993, a mesma gravadora relança o disco “Quarteto Novo” em CD, com esses dois fonogramas como faixas bônus.



Figura 2. Disco Compacto Quarteto Novo. Fonte: https://produto.mercadolivre.com.br/MLB-837956248-rarissimo-compacto-quarteto-novo-ponteio-o-cantador-_JM

No ano de 2002, com o advento dos 100 anos da gravadora Odeon, a EMI, que detém os direitos sobre o arquivo daquela, remasterizou 100 álbuns significativos, incluindo “Quarteto Novo”, e lançou uma edição especial para colecionadores com uma tiragem pequena. O trabalho foi realizado a partir das fitas originais por Luigi Hoffer, na Digital Master Solution, Rio de Janeiro, entre julho e agosto de 2002, e contou com reprodução da capa e contracapa originais de 1967. Atualmente é possível somente importar o álbum (Simões, 2005: 20). Theo de Barros e Heraldo do Monte guardam uma certa mágoa da gravadora Odeon por até hoje nunca terem recebido remuneração dos direitos autorais do disco: “A única coisa que eu acho desagradável é você ligar a *internet*, o disco do Quarteto Novo está sendo vendido a 40 dólares e a gente não vê 1 centavo” (Barros, entrevista 2016).

Na verdade, Theo e Heraldo não se lembram se assinaram algum contrato dando tais direitos à Odeon: “Sei lá o que é que houve. (...) Eu dei uma prensa uma vez (...) me deram um cala-boca aí, mas eu disse: Isso aí, não!” (Barros, entrevista 2016). Sobre a aceitação da crítica e do público do LP naquela época (1967, 1968), Theo de Barros explica:

“Era unânime. A crítica adorava. Inclusive em termos de público também...nós tocamos em lugares, desde o mais sofisticado até o mais humilde, e agradava todo mundo. Era impressionante. Não sei o que é que tinha que agradava todo tipo de plateia. Então tinha esse carisma, essa empatia que era muito grande (...) Porque nós ganhamos quase que todos os prêmios da crítica, como melhor conjunto instrumental” (Gerolano, 2014: 207).

No ano de 1968, o grupo começou a trabalhar no segundo álbum do Quarteto, que seria uma missa brasileira. Era uma época onde o catolicismo reinava e instrumentos de percussão como a queixada de burro (instrumento feito com o esqueleto da mandíbula do burro), por exemplo, não eram bem-vindos pela igreja. “(...) Nós achamos um padre que era meio progressista, lá em Santo Amaro, acho que ele topou e nós íamos fazer isso. Nós começamos a compor as músicas, fazer os arranjos, mas infelizmente o Quarteto se dissolveu antes” (Barros, Gavin, 2016. Entrev. “Som do vinil”).

O grupo se desfaz com a ida de Airto Moreira para os Estados Unidos onde seguiu em carreira solo, acompanhando e participando de grandes projetos: Miles Davis, Weather Report, Chick Corea só para citar alguns. Alguns bateristas ainda fizeram algumas apresentações com o conjunto, entre eles o baterista Nenê, que, posteriormente, veio a tocar com o próprio Hermeto (em sua carreira solo) e com o Egberto Gismonti. Mas o grupo só prosseguiu por mais algumas poucas apresentações: “A gente fez umas tentativas, né? Mas acho que o cristal tinha quebrado, (...) várias tentativas. Não que ficasse ruim, era o nosso cristal que tinha quebrado mesmo” (Monte, entrevista 2016).

Ainda sobre as razões da dissolução do Quarteto Novo, Theo de Barros afirma:

“E o Quarteto foi acabando, por questão de sobrevivência. Nós quatro fomos arrumando outros trabalhos pra poder sobreviver, pra se sustentar. Porque a gente ganhava prêmios, mas, também, cada vez que a gente ganhava o cachê abaixava, ao invés de aumentar. Acho que faltou um bom empresário também... Mas nós recebemos convite pra ficar na Europa e, posteriormente, recebemos convite do Sérgio Mendes pra ir pros Estados Unidos, ficar cinco anos lá. Inclusive pra tocar na Casa Branca. O nosso segundo show seria na Casa Branca. Mas também não deu certo. O contrato era muito leonino, americano... E tinha a dificuldade do Heraldo e do Hermeto serem casados... E problema de levar a família, essas coisas. Mas aí o Airto acabou indo pros Estados Unidos, porque a Flora, a mulher dele, se mudou pra lá e ele foi atrás. E aí nós tivemos um outro período difícil que foi

achar um baterista pra substituir o Aírto. Nós testamos três bateristas, até que pela indicação do próprio Aírto, nós ficamos com o Nenê baterista. Aí fizemos mais alguns shows, mas o Quarteto já estava se dissolvendo” (Gerolamo, 2014: 208).

3.5 A sonoridade do Quarteto Novo: Elementos de matriz regional e fricções.

3.5.1 Influências

A matriz das composições do Quarteto Novo está repleta de elementos que vêm da música folclórica da região do nordeste do Brasil. Se faz necessário, para compreendermos a sonoridade desse “DNA” regional defendido pelos componentes do Quarteto Novo, conhecermos as características e peculiaridades dessas influências que o grupo incorporou. A seguir, mostro um pequeno resumo das três principais matrizes absorvidas pelo grupo.

3.5.2 As bandas de pífanos

O que é um pífano? É uma flauta transversal feita de material cilíndrico com sete furos: um para soprar e seis para dedilhar. Geralmente tocado em pares, nas chamadas bandas de pífanos. Pode ser feito de bambu, metal ou PVC. São encontrados em vários tamanhos, e diversas afinações. É também conhecido como pífaro, ou pife.

A presença dos pífanos em missas e eventos religiosos remonta aos anos 1500 (Filho; Monteiro e Moraes, 2016). Nas viagens intercontinentais, nas caravelas, os tocadores de pífanos e caixas eram imprescindíveis em celebrações lúdicas religiosas a bordo. Desde que chegou ao Brasil, o pífano foi tocado por negros, índios e brancos – isso fez com que a forma de tocar do europeu sofresse mudanças adaptando-se a outras formas de tocar e gerando os chamados sotaques locais. Era muito presente nas formações bélicas espanholas e portuguesas e servia de ferramenta utilizada na catequese de índios (Filho; Monteiro e Moraes, 2016).

Dos índios, vem a contribuição no uso dos instrumentos de sopro. Da presença africana, as bandas herdaram as batidas de percussão. Da Europa, vieram as marchas e os dobrados, ora ligados ao militarismo ora à religião. A formação tradicional de uma banda de pífanos é um quarteto: dois pifeiros, um zabumbeiro e um tocador de caixa. Hoje em dia, várias bandas têm seis integrantes. Pratos e contra surdo foram acrescentados em algumas formações. A maior parte dos tocadores dessas bandas é composta por agricultores que possuem uma estreita relação com o catolicismo. É na novena que encontramos a maior

ligação das bandas de pífanos com a religião. Acerca dos elementos musicais empregados pelos tocadores de pífano o músico Cacá Malaquias explica:

“Os arranjos são feitos pelos mestres que abrem as vozes em terças, sextas e raramente em quartas ou quintas, usando também o uníssono de oitavas. Arpejos, escalas e apogiaturas são frequentes nas composições dos pifeiros; as tonalidades têm poucas alterações; bemóis ou sustenidos, lá menor, sol maior, dó, fá são tonalidades boas para tocar e compor; as formas e os temas são curtos, sendo repetitivos várias vezes. São usados o modal e o tonal” (Filho; Monteiro e Moraes, 2016: 109).

Sobre a “brasilidade” presente nas bandas de pífano, o saxofonista e flautista Carlos Malta afirma, no prefácio do Método Prático de Pífano de Bambu:

“Ao criar o Pife Muderno, em 1994, eu refazia novamente o caminho, sinto que este som causa o mesmo efeito que senti na minha infância: trazemos nosso código universal através da música tribal. Ver o público que gosta cada vez mais e constatar que é um público muito jovem, sinto que o pife está nas bocas (literalmente), (...) deixou de ser uma coisa de museu para ser uma chave mágica, que encanta toda a gente pelo planeta, uma arte brasileira de verdade que para mim, sintetiza o espírito musical do Brasil: as flautas dos índios, as alfaías árabes, o zabumba indiano, a caixa de guerra europeia, o pandeiro cigano” (Lino, 2008).

Pedrasse (2002), em um estudo sobre a Banda de Pífanos de Caruaru, observou a presença das melodias vindas do modo menor em 51% dos casos distribuídos da seguinte forma: modo dórico (21%), escala menor harmônica (15%), modo eólio ou escala menor natural (10%) e escala melódica (5%). Constatamos aqui, a partir desse estudo de Pedrasse (2002), uma maior presença da música modal nas construções melódicas da Banda de Pífanos de Caruaru.

3.5.3 Os cantadores de viola

A viola nordestina chega ao Brasil através dos padres jesuítas portugueses no período da colonização. Tem sua origem ligada à vihuela ibérica, também chamada de vihuela de flandes. Da família do alaúde, foi levada pelos árabes para Espanha chegando às terras brasileiras pelas mãos dos portugueses.

“A vihuela é um instrumento muito similar ao violão que conhecemos hoje em dia. Mais ainda com o violão de 12 cordas, com afinação praticamente igual, com exceção do terceiro par de cordas afinado meio tom abaixo. Pode-se dizer que este instrumento naturalmente evoluiu chegando a alguns tipos de violas portuguesas:

a viola braguesa (ou minhota), viola amarantina (também chamada de viola de dois corações por ter sua boca nesse formato), a viola toeira (que vem do ato de toar o instrumento), entre outras. Todas muito semelhantes à viola que conhecemos hoje no Brasil. Tanto em seus formatos quanto, no caso das duas primeiras, no número de cordas. Já a viola toeira se parece mais com a vihuela ibérica, com seis pares de cordas” (Aloan, 2008: 23).

A cantoria típica de viola nordestina ocorre em um recinto aberto ou fechado, onde uma plateia assiste dois poetas que cantam, lado a lado, de frente para o público e de costas para a parede. Daí chamar-se de “cantoria de pé de parede” a cantoria tradicional. O público vai à cantoria para assistir, não para cantar junto, podendo fazer pedidos sobre determinados assuntos, ou dos “motes” ou “temas”, que são versos para serem desenvolvidos pelos cantadores. Nos últimos vinte anos, os cantadores têm feito concessões ao surgimento de plateias mais jovens e que gostam de participar com canto e palmas, porém, a cantoria é um espetáculo para se assistir em silêncio, com expectativa e concentração. Sobre a cantoria, o poeta Bráulio Tavares explica: “É o espetáculo em que dois poetas se enfrentam improvisando versos ao som da viola, dentro de formas poéticas tradicionais e obrigatórias, de acordo com sua própria inspiração e com os pedidos da plateia” (Tavares, 2016: 09).

Durante o século XIX, nos chamados tempos heroicos da cantoria, grande parte das cantorias eram os chamados “desafios”, uma disputa declarada entre os poetas e suas torcidas. A partir do século XX ocorreu uma diluição do antagonismo em formas mais sutis de concorrência, deixando de ser uma disputa, e sim a parceria entre os cantadores.

“(…) Não há como negar a influência do movimento trovadoresco surgido na França no século XI. (...) Translada para Portugal, a poesia desse pequeno condado do Sul da França alcançou grande desenvolvimento nas cortes de D. Afonso III e D. Diniz no século XIII. Com a colonização do Brasil pelos portugueses, verifica-se a transferência de grande parte dessa literatura de versos cantados herdados pelos galaico-portugueses. E assim, podemos constatar muitos traços da cultura provençal remanescentes na arte da cantoria do homem nordestino no Brasil” (Lamas, 1986: 30).

O improviso dos versos é a essência da cantoria e tem a viola como instrumento de acompanhamento. São vários os tipos de estrofes usados pelos violeiros (combinações entre a quantidade de sílabas em cada linha, a quantidade de linhas em cada estrofe, o esquema de rimas, a presença de refrãos) e pertencem a um universo fixo. Obedecer às regras de cada estilo é ponto de honra dos violeiros, um ideal constantemente em vista. Em termos da análise melódica dos versos improvisados pelos cantadores Elizabeth Travassos (1989), em um estudo sobre Melodias para a Improvisação Poética no Nordeste, constatou que a

construção e os exemplos musicais por ela estudados estão em sua maioria nas escalas mixolídio e mixolídio #4.

“Todos os tipos míticos da cultura popular exibem hoje em dia um verniz urbano, com a modernidade impondo vantagens e ônus à sociedade. Esse processo de urbanização alterou muito o produto cantoria nas suas raízes, mudou estilo e toada, inovou. O violeiro adaptou-se às novas exigências da competitividade do mercado. Mexeu com o folclore das violas na sua estética original. Mas não interferiu, naquilo que é o mais importante no cantor violero: o traço da sua genialidade, a arte do improviso, de dominar as atenções pelo malabarismo dos seus versos, pelo humor e sátira de suas rimas, pela sua capacidade de inspiração e criação” (Amancio e Pereira, 2013: 15).

Apresento a seguir a capa do disco produzido pelos populares cantadores de viola para retratar o ambiente de *performance* destes artistas, geralmente demonstrado em espaços públicos, como mercados, praças e feiras.



Figura 3. Capa do disco Rasga o Peito e Solta o Verso. Foto: Amaro Filho, tirada da minha coleção pessoal, 2017.

Nesse sentido, Heraldo do Monte mostra uma certa preocupação com a mudança de estilo das articulações vocais e de um certo distanciamento de determinadas escalas modais utilizadas pelos cantadores de viola (repentistas), nos dias atuais. Para Heraldo do Monte,

essa “estilização” ou mudança de estética dos cantadores, seria explicada através da referência musical adquirida em outras regiões, realizando interferência nos cantadores.

“Os repentistas nordestinos continuam muito bons improvisando letras. Mas o que me inspirou, a escala com sétima e quarta aumentada, a voz com inflexões mouras, estão perdendo. A influência de outras regiões na música deles estragou tudo. Tem até alguns com voz de tenor erudito. Senhores repentistas, vou continuar usando o que vocês fizeram no passado. Com sétima e inflexão moura, com sétima e quarta aumentada e inflexão moura! Na verdade, é uma adaptação que foi se formando no nordeste. O nordestino não usa a segunda menor (meio tom acima da tônica), por exemplo” (Monte, 2017).

3.5.4 O Baião de Luiz Gonzaga

Natural de Exu-PE, Luiz Gonzaga ou o “Rei do Baião” (1912-1989), como era comumente chamado, ficou conhecido em todo o Brasil pela difusão da cultura e da música nordestina no país. Cantava com sua sanfona, acompanhado por zabumba e triângulo, ao invés da instrumentação original (viola, tamborim, botijão e rabeca), o Baião, o Xote e o Xaxado, que são danças associadas ao sertão. Gonzaga foi o responsável pela popularização do Baião, tornando-o um grande segmento da indústria fonográfica brasileira, a partir da década de 1940, apesar de inicialmente ter realizado suas primeiras gravações no universo do Choro (Valsas, Polcas, Mazurcas, Marchas, entre outros) entre 1941 e 1945 (Côrtes 2014). No começo da carreira, só gravou temas instrumentais, mas com o passar do tempo foi acrescentando a sua voz, o que levou a sanfona para um patamar mais secundário, solando apenas as introduções e alguns interlúdios durante as músicas. É através das canções, a partir do final da década de 1940, que o Baião ganha uma formatação com arranjos, letras e instrumentação própria, que levou à sua popularização no meio musical urbano, marcando a sua especificidade dentro da história da música popular brasileira, condicionada principalmente pelas necessidades dos setores da indústria fonográfica e da rádio (Côrtes, 2014).

“De fato, entre o final da década de 40 e meados dos anos 50, quando o Baião apareceu nos meios musicais do Rio de Janeiro, a música nordestina dominou as execuções musicais no Brasil, conquistando compositores e intérpretes, às vezes sem nenhuma vinculação anterior com aquela região” (Ferretti, 1988: 45).

O Baião traz em si toda uma carga cultural e simbólica que nos remete ao nordeste brasileiro, seja através de sua dança ou das letras inspiradas em costumes, paisagens, personagens e mitos desta região. Há também uma alusão à figura de Lampião⁴³ e aos vaqueiros (através de suas vestimentas) e aos imigrantes nordestinos que habitam a região sudeste do Brasil.

Em 1952, Luiz Gonzaga, junto com seu parceiro em várias composições, Humberto Teixeira, compõe o que é considerado por muitos como o maior hino da música nordestina: “Asa Branca”, que ao longo de todo esse período vem ganhando diversas versões, sejam elas cantadas ou instrumentais.

“(…) O ritmo do baião nordestino, transformado em gênero de música popular urbana a partir de meados da década de 1940, graças ao trabalho de estilização do acordeonista pernambucano Luís Gonzaga e do advogado cearense Humberto Teixeira, tem sua origem num tipo de batida à viola denominado exatamente de baião” (Tinhorão, 1974: 209).

Tendo como referência um repertório de “15 composições”⁴⁴ apreciadas por Côrtes (2014), pode se fazer considerações sobre a “levada⁴⁵” do baião. Esta, que é geralmente empregada pela execução da zabumba e do triângulo com as respectivas acentuações rítmicas, sendo exemplificada elementarmente na figura abaixo, correspondendo a pauta superior ao triângulo e a inferior a zabumba.



⁴³Virgulino Ferreira da Silva, vulgo Lampião (1898-1938), ficou conhecido como o Rei do Cangaço. O Cangaço consistiu em homens que vagavam pelas cidades do nordeste do Brasil em busca de vingança e justiça pela falta de alimento, cidadania e emprego. Foi um fenômeno do banditismo brasileiro que causou desordenamento da rotina dos camponeses.

⁴⁴ 1. “Baião” de Luiz Gonzaga/Humberto Teixeira (1946); 2. “Asa Branca” de Luiz Gonzaga/Humberto Teixeira (1947); 3. “Juazeiro” de Luiz Gonzaga/Humberto Teixeira (1949); 4. “Qui Nem Jiló” de Luiz Gonzaga/Humberto Teixeira (1950); 5. “A Dança da Moda” de Luiz Gonzaga/Zé Dantas (1950); 6. “Dezessete Léguas e Meia” - Humberto Teixeira/Carlos Barroso (1950); 7. “No Ceará Não Tem Disso Não” de Guio de Moraes (1950); 8. “Vem Morena” de Luiz Gonzaga/Zé Dantas (1950); 9. “Sabiá” de Luiz Gonzaga/Zé Dantas (1951); 10. “Baião da Penha” de Guio de Moraes/David Nasser (1951); 11. “Paraíba” de Luiz Gonzaga/Humberto Teixeira (1952); 12. “Baião da Garôa” de Luiz Gonzaga/Hervê Cordovil (1952); 13. “Abc do Sertão” de Luiz Gonzaga/Zé Dantas (1953); 14. “Algodão” de Luiz Gonzaga/Zé Dantas (1953); 15. “Vozes da Seca” de Luiz Gonzaga/Zé Dantas (1953).

⁴⁵ Condução rítmica.

Figura 4. “Levada de Baião executada por triângulo e zabumba” (Côrtes, 2014: 1997).

O triângulo acentua-se através da mudança de timbres, enquanto a zabumba marca a pulsação, podendo realizar também alguns contratempos através da utilização de uma baqueta de bambu chamada de “bacalhau”. A padronização da levada do Baião é observada por Côrtes analisando as gravações, nas quais são percebidas uma alternância rítmica pelo emprego da ligadura, que se torna cristalizado na forma de tocar Baião, na música de Luiz Gonzaga, como observado abaixo. Mesmo com a cristalização, a forma padrão de se acompanhar o Baião é também em alguns casos apresentada sem a ligadura, mas com uma grande predominância do ritmo padrão (com ligadura).



Figura 5. “Ritmo de acompanhamento de baião encontrado em uma gravação de 1949” (Côrtes, 2014:197).



Figura 6. “Ritmo de acompanhamento de baião que se tornou padrão ainda no mesmo ano” (Idem).

Em uma alusão ao conceito de fricção criado por Piedade (2005), Côrtes (2014) relaciona a música de Luiz Gonzaga com elementos da música modal e tonal:

“Gonzaga trazia consigo a sonoridade modal, absorvida pela sua vivência e atuação profissional como sanfoneiro em sua terra natal (Exu-PE), e esta sonoridade foi “friccionada” com as referências tonais que o músico foi adquirindo durante sua atuação no mercado carioca” (Côrtes, 2014: 199).

A presença de traços modais nas composições de Luiz Gonzaga, consequentemente no Baião, vem de determinadas manifestações culturais nordestinas como as novenas e os aboios e nas figuras das bandas de pífanos e cantadores de viola. Notamos que os integrantes do Quarteto Novo se apropriaram das mesmas matrizes da música de Luiz Gonzaga, ao mesmo tempo que também se deixaram influenciar pela concepção de sua música. Nesse sentido, Theo de Barros refere-se à influência de Luiz Gonzaga sobre os músicos da sua geração e de um possível “resgate” realizado pelos tropicalistas:

“O Luiz Gonzaga (...) bom (...) Lembro-me que eu era criança e já sabia todas as músicas dele, ele fez muito sucesso mesmo. Acho que hoje em dia as pessoas não fazem ideia do tamanho do sucesso dele. Então ele influenciou todo mundo. Influenciou a mim, Edu Lobo, Francis Hime, todo mundo da minha geração. E a tropicália, não sei o que é que ela fez com o Luiz Gonzaga. Acho que já tinha muita gente gravando inclusive releituras dele, de “Asa Branca” etc” (Gerolamo, 2014: 205-206).

Côrtes (2014), em seu artigo “Como se Toca o Baião”, sintetiza os elementos encontrados nesse gênero musical (Baião), relacionando-o com matrizes que também aparecem na prática da cantoria:

1. Utilização dos modos mixolídio e dórico;
2. Começo das frases em anacruse ou sem o primeiro tempo (compasso acéfalo);
3. Arpejo em posição fundamental seguido da sétima menor do modo como ponto de apoio;
4. Ênfase dada à sétima e uso da sexta e quinta para dar continuidade à melodia;
5. Padrões em intervalos de terça ou sextas;
6. Uso de notas repetidas na elaboração melódica;

Através do estudo realizado por Côrtes⁴⁶ (2014), observamos a presença de todos esses elementos também nas composições do Quarteto Novo. Nesse viés, o documentarista e produtor Amaro Filho, em um de seus depoimentos no livro *Pífanos do Sertão* (2016), relata um encontro que teve com o grande mestre da sanfona, Dominginhos:

“Uma certa vez estávamos voltando do Rio Grande do Norte para o Recife e encontramos na estrada o mestre sanfoneiro Dominginhos, que nos afirmava que as bandas de pifes tiveram uma influência grande na musicalidade do Rei do Baião, Luiz Gonzaga – era o que ele mais ouvia durante a infância no Sertão” (Filho; Monteiro e Moraes, 2016: 101).

Nesse sentido, podemos concluir que tanto Luiz Gonzaga e o Quarteto Novo absorveram o mesmo material “genético” (tópicas), que de alguma forma caracteriza a música folclórica nordestina.

“Observa-se que o baião, estilizado por Luiz Gonzaga a partir da década de 1940, tornou-se uma referência, um modelo, um formato, um dos fortes representantes

⁴⁶Em Côrtes (2014) no artigo “Como se Toca o Baião”, é exemplificado e comentado com detalhes os elementos musicais do gênero Baião.

da sonoridade nordestina, bem como um componente expressivo dentro do que convencionou-se chamar de música “tradicional” (Côrtes, 2014: 206).

Nesse viés, Piedade (2011) conclui:

“As tópicas nordestinas são peças-chave do repertório do Baião, e dali migraram para uma parcela enorme dos gêneros musicais brasileiros. Criou-se o mito do nordeste musical, o mistério do nordeste profundo, que foi fonte exuberante para compositores nacionalistas e continua sendo, passando por Elomar, o movimento armorial, o jazz brasileiro e muitas outras paragens” (Piedade, 2011: 107).

3.5.5 O modal (nordestino) como negação ao Bebop

Na historiografia do Jazz a edição do disco Milestones de Miles Davis (sexteto), em 1958, constitui um marco importante para as experiências do modalismo no Jazz (Jacques, 2009). Miles Davis passou a valorizar mais as escalas, em detrimento dos modelos de acordes estabelecidos com os movimentos harmônicos que, passaram a ficar mais desacelerados (Kahn, 2008). Miles gravou, em 1959, um dos álbuns mais importantes de estrutura modal jazzística, o “King of Blue”. Posteriormente, o saxofonista John Coltrane também gravou um álbum repleto de experimentações modais influenciado pela música de Miles: “A Love Supreme” (Jacques, 2009).

“A improvisação modal tornou-se um estilo de jazz (...) desenvolvido no final dos anos 50 no qual escalas modais ditavam o conteúdo melódico e harmônico das composições, (...) baseadas harmonicamente no emprego de longas sequências sobre um ou dois acordes utilizando o mesmo modo (...)” (Jacques, 2009: 268).

Nos fonogramas do Quarteto Novo, encontramos vários elementos modais, seja nas harmonias seja nas melodias dos temas e improvisos. Durante todo o disco podemos notar várias passagens com a utilização dos modos mixolídio, dórico e o mixolídio #4 (também conhecido no Brasil como “escala nordestina”). Diferente do que ocorre no Jazz modal, essas escalas vêm repletas de articulações e frases do imaginário nordestino. São melodias vindas das bandas de pífanos e dos tocadores de viola, que de forma empírica constroem sua música baseada nesses modos. A utilização desses modos, em detrimento a um fraseado repleto de cromatismos e de determinadas articulações, características do Bebop, promovida por Charlie Parker e seus mentores, levou o Quarteto Novo a um distanciamento desse gênero jazzístico (o Bebop), como observado também por Mongiovi (2017). De acordo com Tiné

(2008), “Uma das possíveis origens do modalismo nordestino se dá na especulação do elemento mourisco, advinda da dominação do sul da Espanha e Portugal, na Idade Média” (Tiné, 2008: 45). A respeito da utilização de escalas modais Wisnik (1989) afirma:

“As escalas variam muito de um contexto cultural para outro e mesmo no interior de cada sistema (os árabes e os indianos, por exemplo têm um sistema escalar intrincado, composto por dezenas de escalas e centenas de derivados escalares). As escalas são paradigmas construídos artificialmente pelas culturas, e das quais se impregnam fortemente, ganhando acentos étnicos... Ouvindo certos trechos melódicos, dos quais identificamos não conscientemente o modo escalar, reconhecemos frequentemente um território, uma paisagem sonora, seja ela nordestina, eslava, japonesa, napolitana ou outra” (Wisnik, 1989: 71-72).

Fica clara aqui uma semelhança de intenções, tanto de Miles como de Coltraine quanto dos músicos do Quarteto Novo ao utilizarem a música modal como ferramenta de auxílio para o distanciamento das linguagens seguidas pelo Bebop.

3.5.6 Instrumentação

É importante notar que a instrumentação proposta pelo Quarteto Novo, ao mesmo tempo que fricciona com a formação clássica dos trios de Jazz, quando da utilização do piano, do contrabaixo e bateria, rompe com alguns padrões, agregando timbres inovadores para a época quando passam a utilizar a viola caipira, a flauta e percussões como triângulo, queixada de burro e caxixi por exemplo. A viola traz uma sonoridade interiorana e passa a ter uma notoriedade muito grande. Além de servir para o acompanhamento de harmonias modernas, também passou a possuir um caráter solista (a viola só servia de acompanhamento dos cantadores e geralmente só realizando um ou dois acordes durante os versos cantados). Theo de Barros, em entrevista ao pesquisador Gerolamo, relata como foi inusitada a instrumentação empregada pelo Quarteto com viola e flauta: “O fato da viola caipira ser usada nesse tipo de música, ser usada com acordes modernos. Isso realmente chamou a atenção sim. E o próprio som, como o timbre da viola com a flauta, isso era inusitado” (Gerolamo, 2014: 204).

Nesse sentido, Piedade (2004, 2007, 2011, 2013) entende que a instrumentação empregada em uma música, e consequentemente seus timbres, faz parte dos componentes do discurso musical e da conceptualização das tópicas dos gêneros na música popular (seja no Jazz ou na música brasileira). A respeito da forma como a viola foi utilizada no Quarteto Novo, Heraldo explica:

“Para facilitar para mim mesmo e, talvez, para quando eu quisesse ler uma coisa ou improvisar, não podia ter nada entre o meu reflexo e aqui, então eu não toco viola com afinação alternativa nenhuma, apenas mi, si, sol, ré, lá ou, então, se tiver doze cordas é mi, si, sol, ré, lá mesmo, eu não toco nada alternativo, a não ser bandolim, que é completamente diferente, aquela de violino, mi, lá, ré, sol, porque é tão diferente que não atrapalha, mas se você mexe um pouquinho em uma dessas cordas eu me sinto como um pianista, em que alguém ali no dó afina um si bemol, o pianista não vai conseguir tocar nada, porque é o reflexo, o instrumento já vai no reflexo e você não pode sentir diferença nenhuma. Então, resumindo foi fácil por isso” (Monte, Gavin 2016. Entrev. “Som do Vinil”).

A flauta é um instrumento intimamente ligado à música popular brasileira e, no som do Quarteto, em diversos momentos, aparece emulando frases e articulações dos pífanos. Por fim, as percussões que muitas vezes eram tocadas em conjunto com a bateria, formando um *set* exótico para aqueles tempos. A cerca dos instrumentos usados por Airto Moreira, ainda no tempo do Trio Novo e sua participação acompanhando Geraldo Vandré, Simões (2005) afirma:

“O grande triunfo de “Disparada” foi conciliar a textura sonora de seu arranjo instrumental com as imagens poéticas que a letra oferece. Para isso foram usados instrumentos específicos. Mas, o que chamou a atenção foi o instrumento percussivo de efeito Queixada de Burro, que consiste na parte inferior da ossada da mandíbula do animal. ‘A novidade, descoberta por Airto Moreira numa loja em Santo André, emprestou maior rusticidade ao acompanhamento, além de evocar uma visão forte da seca” (Simões, 2005: 13).

É importante frisar também que, a presença de ritmos ligados ao folclore nordestino (como Toada e Baião) na condução dos fonogramas do disco do Quarteto Novo, em detrimento dos ritmos jazzísticos (Swing, Foxtrote, etc.), acabaram por distanciar ainda mais a sonoridade do grupo em relação ao Jazz norte-americano. Deste modo, as matrizes (tópicas) nordestinas estavam no ritmo, nas melodias, nos timbres, instrumentação e em algumas harmonias (já que os músicos também gostavam de improvisar sobre acordes mais complexos, do que apenas em um ou dois acordes de um campo harmônico modal). É nas harmonias empregadas pelo Quarteto Novo que ocorrem as maiores fricções com o Jazz norte-americano.

CAPÍTULO 4: Análise

A seguir, serão analisados todos os fonogramas do LP Quarteto Novo (Odeon, 1967), procurando identificar elementos musicais que, junto com o discurso de memória dos componentes do Quarteto Novo, comprovem o aspecto inovador da estética musical defendida pelo grupo. A partir do método de análise da teoria das tópicas (Piedade, 2007, 2011, 2013) e com o auxílio de alguns trechos de transcrições em partitura, busco identificar e destacar os elementos musicais (tópicas) de matriz regional e suas fricções com outras musicalidades.

4.1 O Ovo

“A música “O Ovo” é uma das faixas mais brilhantes do disco, tem um sentido de nascimento, não é à toa que ela abre o disco. Você abrir um disco com essa música é muito simbólico, não é à toa que o Hermeto toca essa música até hoje” (Calado, Gavin 2016. Entrev. “Som do Vinil”).

Essa faixa é a composição de abertura do disco e possui esse sentido de nascimento, como descrito por Carlos Calado. É “recheada” de simbolismos e significados culturais que nos remetem à região do nordeste do Brasil, seja pelo ritmo que é o Baião, pela própria instrumentação empregada, com a presença da flauta, viola, violão, caxixis e triângulo, ou mesmo pelo modo utilizado (mixolídio) durante toda a melodia das seções **A** e **B** da composição, dando um “sabor” nordestino ao fonograma.

A harmonia de toda música se restringe a apenas três acordes (I, IV e bVII graus do modo si mixolídio), no caso os acordes de B, E e A respectivamente. Fica claro o contexto modal em toda a música, pois tanto o repouso harmônico quanto o melódico se fazem no primeiro grau do modo em questão. A forma do arranjo empregada é a **AABB**, com uma introdução e uma coda.

A música tem seu início com uma introdução (melodia da parte **B** da composição) onde a flauta expõe a linha melódica com os demais instrumentos (triângulo, caxixi, contrabaixo e viola) “atacando” juntos o padrão rítmico:

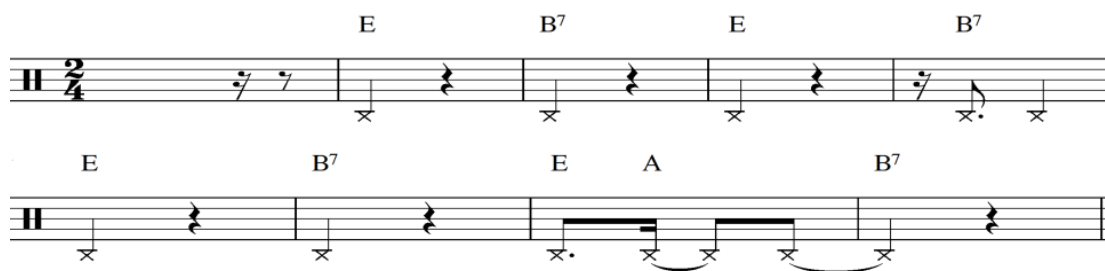


Figura 7. Convenções rítmico-harmônicas da introdução.

Em seguida, a forma da música (**AABB**) é executada na flauta com o acompanhamento no ritmo de Baião feitos pela viola, violão, contrabaixo e percussões (triângulo e caxixis). A forma (**AABB**) da música é reexposta outras cinco vezes. A primeira reexposição, com a viola e a flauta, em uníssono, tocando a melodia; a segunda, com o violão e a viola executando a melodia em terças paralelas (na parte **A**) e viola e o contrabaixo (na parte **B**) também em terças paralelas; depois, dois *chorus*⁴⁷ de improviso de flauta. Por fim, o tema é tocado pela última vez com a melodia na flauta e demais instrumentos, fazendo um acompanhamento no ritmo do Baião, só que desta vez o último **B** é substituído por uma coda.

O improviso é realizado por Hermeto sobre a estrutura formal (*chorus*) da música (**AABB**), onde Hermeto utiliza, durante todo o improviso, várias tópicas nordestinas, procurando emular a sonoridade dos pífanos, que podemos notar na sequência de notas repetidas do modo mixolídio. Há também forte presença de *humming*⁴⁸, sons multifônicos, *frullatos e staccatos*, que muitas vezes acentuam os primeiros tempos dos compassos. Apenas durante dois pequenos momentos é que Hermeto fricciona com outras musicalidades, inicialmente com o Jazz (c.16 do improviso), onde ele toca a nota fá dobrado sustenido sobre o acorde de E7, adicionando nesse momento uma #9 ao acorde, transformando-o em um acorde de E7#9, comum às estruturas do Jazz e do Blues. O segundo momento aparece quando ele finaliza o improviso tocando por três vezes no penúltimo

⁴⁷Quando dizemos que um improvisador vai solar na forma *chorus*, jazzisticamente significa o mesmo de improvisar na estrutura da música (**ABA**, **AABA**, **AB**, etc), geralmente em caráter mais livre, tendo pouco ou nada a ver com a melodia do tema em questão, diferente das improvisações realizadas pelos chorões que geralmente improvisam de uma maneira ornamental, apenas variações sobre uma melodia (Cirino, 2005; Gerolamo, 2014).

⁴⁸São vocalizações no bocal da flauta. “Pierre Yves-Artaud, uma das mais destacadas autoridades da flauta contemporânea, descreve os quatro tipos de *humming* na flauta: (1) pedal na flauta com melodia na voz; (2) pedal na voz com melodia na flauta; (3) flauta e voz em uníssono ou em oitavas e (4) o mais difícil, flauta e voz com melodia independentes”. Disponível em http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1517-75992010000200005 .acesso 20/11/2017

compasso do seu improviso a nota sensível da escala de si maior (lá sustenido) resolvendo no primeiro grau (a nota si), consequentemente realizando uma resolução tonal (sugere a tonalidade de si maior neste momento), apesar de ainda prevalecer o contexto modal na harmonia.



Figura 8. Improviso de Flauta.

Após o improviso da flauta o tema é tocado todo novamente, tal qual na primeira exposição na música, ou seja, melodia na flauta com os demais instrumentos fazendo um acompanhamento no ritmo de Baião, só que dessa vez entra uma coda no lugar da exposição do último **B**. Essa coda traz a flauta e a viola novamente em terças paralelas, só que agora em um trecho cromático em que acontece um ralentando, até parar por completo a música.



Figura 9. Flauta e viola tocando em sextas paralelas (exemplo de tópica nordestina e tópica caipira).

Comentários:

É importante notar que essa faixa difere bastante sonoramente do restante do disco, pois traz certa “simplicidade” em sua construção melódica e harmônica. Segundo Heraldo do Monte, inicialmente, o grupo não queria que a composição entrasse no disco, inclusive o próprio Hermeto que é o compositor, achava ela banal, muito simples em relação às demais peças. “(...) a gente demorou muito a aceitar a incluir aquela faixa e quando resolvemos aceitar a gravadora colocou como primeira faixa, para você ver como a visão é diferente – a visão do músico e a visão do comércio” (Monte, Gavin, 2016. Entrev. “Som do vinil”). A música é uma composição de Hermeto com arranjo de todos do grupo, porém, no disco, ficou sendo uma parceria de Hermeto com o Geraldo Vandré, que tentou colocar uma letra, mas que de antemão não foi aceita pelos componentes do grupo:

“O Vandré, que era tutor da gente, inclusive financeiro, queria uma participação no disco. O disco era instrumental e eu presenciei uma discussão dele com o Hermeto. “Mas rapaz é só instrumental”. “Mas eu quero fazer alguma coisa”. Então, deixaram o Vandré fazer um “A-há” (com sotaque nordestino) nessa faixa “O ovo”, aí pronto, ele ficou satisfeíssimo” (Monte, Gavin 2016. Entrev. “Som do Vinil”).

Esse grito “A-há” de Vandré, citado por Heraldo, ocorre na entrada do improvisado da flauta de Hermeto (1:06) do fonograma. Outro dado interessante dessa faixa é o fato da coda ser a reprodução de uma “risada instrumental”, como relata o próprio Heraldo do Monte: “A maior prova de que a gente não levava ela (“O Ovo”) a sério, é que no fim da faixa existe

uma risada, uma risada instrumental. (...) Ouça a risada, isso é uma gozação total. Isso é “O Ovo”” (Monte, Gavin 2016. Entrev. “Som do Vinil”).

Uma observação importante é que a fricção com o Jazz norte-americano, nessa faixa, só se dá pelo aspecto formal (exceto também no c.16 do solo de flauta como comentado anteriormente), pois os improvisos e grande parte da estrutura do arranjo são feitos sobre a forma da música (**AABB**), o que nos remete a forma *chorus* comumente utilizada no Jazz, onde os improvisadores solam sobre a mesma estrutura da música, seja ela **ABA**, **ABC**, **AABB**, **AB**, etc. Temos também melodicamente e harmonicamente uma composição modal, porém, aqui não cabe analogia com o Jazz modal surgido no final da década de 1950, por exemplo. Podemos observar também que pelo fato de “O Ovo” ser uma composição (segundo os próprios integrantes do grupo) “menos sofisticada” em relação ao restante do disco, é também a que mais se aproxima das raízes folclóricas, foi a que sofreu menos fricções com outros gêneros no aspecto harmônico e melódico, sobretudo o Jazz.

Observações parciais sobre a análise do fonograma:

- a) Composição modal (Harmonia e melodia no modo si mixolídio).
- b) Presença de várias tópicas nordestinas (modo mixolídio, articulações e acentuações próprias do Baião).
- c) Presença de fricção com o Jazz no aspecto formal (forma *chorus* do arranjo) e no c.16 do improviso da flauta, onde aparece a nota “estranha” ao si mixolídio (fá dobrado sustenido).
- d) Presença de instrumentos característicos de gêneros musicais do nordeste do Brasil (triângulo, caxixis, viola caipira e flauta).
- e) Presença de cromatismo na coda (mas sem remeter aos cromatismos utilizados no Bebop).
- f) Tópica caipira (melodias em terças e sextas paralelas).

4.2 Fica Mal Com Deus

Esse fonograma é uma versão instrumental do original com letra de Geraldo Vandré. O Vandré compunha por vezes com dois ou três acordes, porém, sempre com melodias muito

marcantes e com letras quase sempre com um caráter de protesto, mostrando a vida dura e sofrida do sertanejo, algo recriminado pelo regime vivido naqueles anos de ditadura militar.

“O original é uma música lenta, quase medieval, você canta e toca o acorde, é uma música cadenciada. Já o arranjo no disco mais parece um tropel, uma cavalgada. Nós fizemos uma roupagem inteiramente diferente do original. Nós pusemos um molho que não estava previsto” (Barros, Gavin 2016. Entrev. “Som do Vinil”).

A introdução é constituída por uma sequência de arpejos em tríades descendentes do campo harmônico do modo de ré dórico (Am, G, F, Em, Dm, C). A parte **A** (0:13 ao 0:39) da música (melodia principal) é tocada com uma harmonia dentro de ré dórico com exceção do Bsus4 (c.5 da parte **A**), e que é um acorde de empréstimo modal (está fora de ré dórico), mas a melodia permanece até aqui com todas as notas pertencente ao modo de ré dórico. A seguir vem a seção **B** (0:40 ao 1:03)), em compasso 7/8 que está construída no modo ré frígio, com a harmonia ficando sobre os acordes de Eb, Dm e F (bII, Im e bIII graus do campo harmônico respectivamente).

A seção **A** surge novamente (1:04 ao 1:28), só que dessa vez harmonizada apenas com os acordes de Dm e G (Im e IV graus de ré dórico), concluindo o trecho com o acorde de D. Em seguida, vem uma ponte (1:29 ao 1:42), onde fica bem claro a presença da tópica brejeiro, manifestando-se tanto na parte melódica quanto na parte rítmica, através de certas “quebras” e deslocamentos irregulares que sugerem brincadeiras para os ouvintes, atravessando os tempos sem se deixar perder (Piedade, 2013). Entre (1:43 e 1:57) surge um interlúdio com a flauta e a viola apresentando uma melodia em intervalos hora em uníssono hora em sextas, no modo de sol dórico (sonoridade próxima a dos tocadores de pífanos, porém com um fraseado mais “moderno”). Na sequência, vem uma segunda ponte (1:58 ao 2:06) que novamente sugere uma tópica brejeira, devido à grande presença de síncope, contratempos e mudança de compassos (3/4 para 4/4), com a harmonia sendo construída em uma sequência de acordes menores (Em, F#m, G#m, Am e Dm). Logo após, entra um improviso de viola com todas as notas pertencentes ao modo de ré dórico sob uma harmonia de Dm e Am (Im e Vm graus respectivamente). No momento seguinte, e no mesmo “clima” do improviso, há um retorno para a introdução seguindo para a seção **A** da composição tal como no princípio, finalizando com uma coda que é a própria seção **A**, porém ralentada e completamente rearmonizada.



Figura 10. Sucessão de tríades descendentes no modo dórico (tópica nordestina).



Figura 11. Exemplo de tópica brejeiro.



Figura 12. Parte A da composição rearmônica (fricção com Jazz).

Comentários:

Sobre um certo “sabor de Brasil” presente no fonograma “Fica Mal Com Deus”, o produtor e entrevistador Charles Gavin, do Programa Som do Vinil (Canal Brasil), explica:

“Quando eu ouço essa faixa ela tem alguma coisa com o Brasil, além da escala da sonoridade nordestina, que é como se fosse uma Polaroid do Brasil naquele momento, difícil até explicar, música às vezes a gente não consegue dizer em palavras o que a gente sente (...) Se eu estivesse vendo um documentário sonoro sobre o Brasil, seja o assunto que for, a trilha sonora seria essa faixa, isso tem cara de Brasil naquele momento. (...) Sempre que eu ouço parece que eu estou em 1967,

antes da Copa do Mundo de 1970, não sei, tem um sabor de Brasil ali que eu não sei explicar exatamente” (Gavin, 2016. Entrev. “Som do Vinil”).

Heraldo do Monte relata o quanto era angustiante o processo de elaboração dos arranjos do grupo: decorar um pedaço de música e depois ter que esquecer tudo, quando alguém dava uma ideia diferente do que se vinha sendo feito, e aí começar a decorar tudo outra vez. A atitude dele (Heraldo) era sempre de certa passividade. Ele não dava ideias, pois achava que ia “poluir” demais. Porém foi em “Fica Mal Com Deus” já perto do final dos arranjos e prestes a começar o processo de gravação do disco que houve uma cobrança dos demais membros do grupo. Foi aí que Heraldo fez a introdução da música e algumas outras colaborações ao longo do arranjo. Segundo Heraldo, o Theo de Barros colaborou muito nas rearmônizações. “(...) É uma harmonia normal, vai modulando, ficando sofisticada. (...) Tem muito detalhe realmente, mas era feito daquele jeito de decorar e tomara que não mudem” (Monte, Gavin, 2016. Entrev. “Som do Vinil”).

Observações parciais sobre a análise do fonograma:

- a) Presença de elementos de música modal (modos dórico e frígio) friccionados com música tonal (algumas harmonizações).
- b) Alternância de compassos (4/4, 7/8, 3/4).
- c) Tópicos: brejeira e nordestina.
- d) Improvisação modal (dórico).
- e) Presença de frases melódicas que aludem os tocadores de pífanos (viola e flauta em intervalos de uníssono e sextas).
- f) Instrumentação que está associada a gêneros musicais que nos remetem ao Brasil (violão, viola, flauta, caxixis).

4.3 Canto Geral

Segundo Heraldo do Monte “Canto Geral” é uma composição de Airto Moreira, mas, no disco, acabou ficando como uma parceria de Hermeto Pascoal com Geraldo Vandré, devido à forma de como eram feitas as distribuições das autorias das composições do disco (já explicado anteriormente neste trabalho). Hermeto teria trazido apenas um ou dois compassos escritos, depois todos desenvolveram o arranjo (Monte: entrevista 2016). Esse

fonograma se destaca pela presença de grandes mudanças de andamento, ritmo e de compasso.

A introdução é uma toada com os seis primeiros compassos em 4/4 e o sétimo e o oitavo em 2/4 e 3/4 respectivamente. A seção **A** (c.11 ao c.13) do fonograma passa para um samba em 7/8 que inicialmente (c.9, c.10 e os quatro primeiros tempos do c.11) sugere um sol dórico, passando por um trecho tonal modulante (5º, 6º e 7º tempos do c.11 e o c.12), terminando a seção no c.13 em compasso 2/4. A seção **B** (c.14 ao c.21) inicia-se no modo de dó mixolídio (c.14 ao c.17) tendo no c.18 um trecho modulante em 5/8 preparando uma melodia em 7/8 (c.19 ao c.21) harmonizada com uma sequência de acordes maiores com sétima maior (AM7, GM7, FM7, EbM7 e DM7). A parte **C** da composição (c.22 ao c.30) é toda construída com notas da escala nordestina e também em compasso 7/8. A seção **D** (c.31 ao c.40) sugere ser um Baião desdobrado (lento) em 4/4, onde aparece uma melodia no violão dobrada com algumas vozes (*scats*⁴⁹ provavelmente executados por Airto Moreira), em uníssono e oitava.

Nesse mesmo “clima” surge uma seção **E** (c.41 ao c.46) agora com a parte melódica sendo executada pela flauta e a viola e com forte presença da tópica brejeira (o 4º tempo dos c.41 e c.43 ligados aos c.42 e c.44 respectivamente) provocando síncopas, certas “quebras” da melodia em relação ao ritmo. A seção prossegue com algumas passagens cromáticas em pergunta e resposta entre o violão e a viola. Do c.54 ao c.72, a seção **C** retorna, só que desta vez em compasso 4/4. A seção **B** (c.73 ao c.80) é apresentada novamente agora em compasso 4/4 e um tom acima da primeira exposição. Em seguida, a seção **C** é exibida mais duas vezes, inicialmente no modo de fá mixolídio #4 (c. 81 ao c.84) em compasso 4/4 e posteriormente (c.85 ao c.90) no modo de ré mixolídio #4 em compasso 7/8. Finalmente, uma coda (c.90 ao c.94) que nos remete a uma tópica nordestina, um dueto de viola e flauta emulando melodias dos tocadores de pífanos.

⁴⁹Técnica de cantar vocalizando (com ou sem palavras) muito utilizada por cantores de Jazz, principalmente em improvisações.

- e) Ausência de improvisação (exceto em pequenas passagens onde variações na melodia realizadas pela flauta são notadas).
- f) Instrumentação características de gêneros associados ao Brasil (viola, violão, flauta, caxixis, triângulo, queixada de burro).
- g) Em algumas passagens são percebidos vocais (*scats*) “dobrando” a melodia.
- h) Presença de articulações que emulam os tocadores de pífanos, realizadas pela flauta e viola em intervalos de terças e sextas (coda).

4.5 Algodão

Este é o 4º fonograma do disco originalmente um Baião em 2/4, uma composição de Luiz Gonzaga e Zé Dantas gravada pela primeira vez no ano de 1953 em um compacto de Luiz Gonzaga em 78rpm. Foi o primeiro arranjo feito pelo Quarteto Novo e que teve uma maior participação de Hermeto na sua construção, principalmente no que se refere à rearmonização de algumas partes em relação à gravação original. Esses “novos” acordes trazem certa “sofisticação” à música, mas sem sair da temática nordestina.

A introdução começa com um *fade in* de viola com Heraldo do Monte emulando um ponteadado (acompanhamento característico realizado na viola pelos cantadores principalmente do interior do nordeste brasileiro). Aos poucos entram a percussão, o contrabaixo e por último o piano que realiza a melodia da seção **A** que se encontra no âmbito do modo ré mixolídio. A partir de 0:25 indo até o 0:48 do fonograma, o piano junto com o contrabaixo (tocado com arco) executam a seção **B** em andamento lento no compasso 3/4 e completamente rearmonizado em relação à composição original. Aqui, Hermeto se utiliza de diversos acordes de 9ª, 11ª, 13ª com encadeamentos característicos do Jazz e da Bossa Nova.



Figura 15. Harmonia original de Luiz Gonzaga e Zé Dantas.



Figura 16. Trecho da seção **B** (0:25 ao 0:48) rearmonizado em relação ao original de 1953.

Em seguida, surge um interlúdio (0:48 ao 1:07) no qual o contrabaixo faz uma marcação (notas tocadas com um arco), enquanto a flauta e o que parece ser um pífano executam uma melodia em terças, aludindo aos tocadores de pífanos.



Figura 17. Exemplo de tópica nordestina (0:58 ao 1:07) do fonograma.

Do 1:08 ao 1:10 há uma intervenção, uma espécie de “colagem” de um trecho no ritmo de Samba Jazz, que dura apenas dois compassos.



Figura 18. Fricção com o Samba Jazz (1:08 ao 1:10) do fonograma.

Neste exemplo, observamos uma fricção do Baião com o Samba Jazz, seja pelas convenções rítmico-melódicas ou pela instrumentação associada aos trios de Samba Jazz (piano, contrabaixo e bateria). Sobre esta fricção presente neste trecho da composição, Theo de Barros explica: “Era uma música que a gente tocava todo dia, então, é difícil se libertar totalmente” (Barros, Gavin 2016. Entrev. “Som do Vinil”).

A partir do 1:15, o piano faz um acompanhamento que alude ao ponteados das violas dos cantadores nordestinos brasileiros e segue neste mesmo sentido acompanhando a melodia da parte **E** da faixa (1:21 a 1:39) executada pela viola com todas as notas pertencentes ao modo ré mixolídio. Entre 1:39 e 1:50, ocorre um interlúdio com o piano e a viola fazendo um dueto em 6ª paralelas imitando as bandas de pífanos.



Figura 19. Duetto de piano e viola em sextas paralelas (tópica nordestina).

Um improviso é realizado pela viola (1:51 ao 3:36) repleto de tópicas nordestinas (articulação que remete aos tocadores de pífanos, utilização do modo mixolídio em quase todo o solo, utilização do ponteados de viola). Em seguida (3:36 ao 4:05), vem um improviso de percussão (triângulo e caxixi), Airto se utiliza das próprias células rítmicas do Baião bem como suas variações para construir sua improvisação. Entre 4:08 e 5:20 Hermeto realiza seu improviso na flauta utilizando vários elementos (tópicas) que nos remetem à sonoridade do folclore do nordeste brasileiro (modo mixolídio como base para o improviso, notas repetidas imitando os pífanos), além de sons multifônicos e *humming*s tirados com a boca ao mesmo tempo que improvisa na flauta. Entre (5:21 e 6:35) acontece um solo de contrabaixo em que Theo de Barros procura emular uma viola nordestina, seja através dos vários pedais (neste caso, com notas repetidas na região grave, corda solta ré do instrumento) empregados durante o solo, na articulação das notas (ele se utiliza também de mais de uma nota tocada ao mesmo tempo), ou mesmo da escala nordestina empregada em todo solo.



Figura 20. Improviso de contrabaixo emulando a viola nordestina.

Após a seção dos improvisos, a música volta tal como no início. Porém, a parte **B** dessa vez é harmonizada apenas com o ponteadado de viola. O fonograma termina com a repetição por três vezes da última frase do **B**, concluindo com uma convenção ritmo-harmônica característica do modo mixolídio (I – bVII – I).

Observações parciais sobre a análise do fonograma:

- a) Fricção de música modal com harmonias jazzísticas.

- b) Presença de diversas tópicas nordestinas (ponteado de viola, modo mixolídio, modo mixolídio #4, notas repetidas, ligados no improviso da viola, imitando as articulações dos pífanos).
- c) Duetto de pífano com flauta e de piano com viola, aludindo aos tocadores das bandas de pífanos tradicionais.
- d) Fricção do Baião com o Samba Jazz.
- e) Instrumentação característa de gêneros musicais associados ao Brasil (triângulo, caxixis, viola, flauta, pífano) friccionalizada com a instrumentação associada aos trios de Samba Jazz (piano, contrabaixo e bateria). Improviso do contrabaixo emulando as violas dos cantadores.

4.6 Canta Maria

O quinto fonograma do LP é uma canção de Geraldo Vandré que faz parte do seu LP “Hora de Lutar”, lançado em 1965 pela gravadora Continental.

A introdução da música possui quatro compassos com apenas caxixis sendo tocados, fazendo um *groove* em 6/8. Em seguida, surge uma melodia modulante (seção **A**) tocada em uníssonos pela flauta e a viola, com um acompanhamento harmônico executado pelo violão. A seção **B** é exposta no modo de lá mixolídio harmonizada com o I e Vm graus do campo harmônico (A e Em respectivamente). Já a seção **C**, de compasso 4/4, possui uma construção melódica onde não fica claro em que modo ela estaria, apesar de seguramente se tratar de uma estrutura em modo ou tonalidade menor, devido à sua construção harmônica (Am e Em). Já a seção **D**, sob uma estrutura melódica e harmônica no modo de lá dórico, com exceção dos últimos três acordes (F, G e C) que se encontra no campo harmônico de lá eólio. Entre (c.27 e c.30) aparece uma seção com um material melódico semelhante ao da seção **A**, divisões com presença de tercinas, porém, fica claro que se trata de uma melodia em lá dórico (apenas o acorde de F estaria fora dessa estrutura, seria um acorde de empréstimo modal, sugere um lá eólio). Entre (c.31 ao c.35) a seção **C** é exibida novamente, porém, desta vez, ela aparece no modo de fá lídio e, devido ao seu ritmo harmônico “quebrado” (com alguns deslocamentos e acentuações em alguns tempos fracos), nos sugere uma tópica brejeiro nesta parte. A seção **D** (c.37 ao c.44) é exposta agora no compasso 6/8 e com a melodia no modo de lá mixolídio (exceto c.41), porém harmonicamente em vários momentos há presença de encadeamentos tonais que friccionam com harmonias jazzísticas. Nos (c.45 ao c.48) é

contruída uma melodia no modo de mi mixolídio com material musical semelhante à seção **B**, com a música terminando com a seção **A** reaparecendo de forma “desconstruída”, com material melódico e harmônico alternando entre sonoridades dos modos mi dórico e mi mixolídio #4.



Figura 21. Seção **D** da composição.

Observações parciais sobre a análise do fonograma:

- a) Instrumentação associada a gêneros característicos brasileiros: caxixis, viola, flauta e violão.
- b) Constantes mudanças de andamento e compasso.
- c) Tópicas nordestinas: modos mixolídio, mixolídio #4 e dórico.
- d) Fricção de modalismo com harmonias características do Jazz.
- e) Tópica brejeira.

4.7 Síntese

É importante relatar que “Síntese” é um baião composto por Hermeto Pascoal e não por Heraldo do Monte, como acabou ficando no LP por motivos que já foram explicados no capítulo 3 desta dissertação.

A composição se inicia (seção **A**) com uma parte bem “quebrada” (00:00 ao 00:16), em seu ritmo harmônico-melódico e divisões (convenções) complexas ritmicamente, com forte presença de síncopes que, de certa forma, nos remetem à influências do Jazz e/ou Samba Jazz. Notamos tal fricção também pelos encadeamentos harmônicos e pelo fato da sonoridade da instrumentação: piano, contrabaixo e bateria estarem bem presentes (mesmo com o acréscimo da guitarra a sonoridade dos trios de samba jazz é predominante em toda seção).

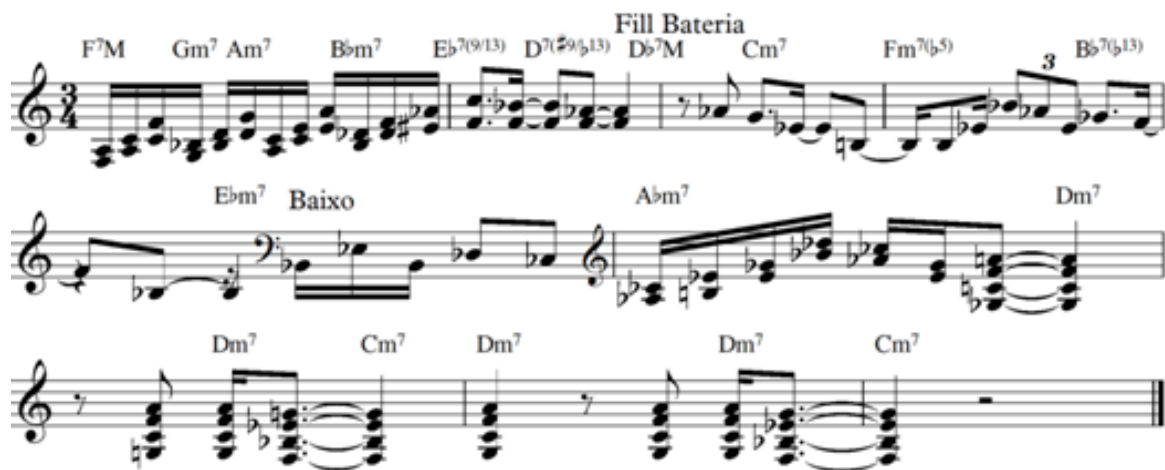


Figura 22. Seção A do fonograma com presença de fricções com o Jazz e Samba Jazz.

Nesse próximo exemplo (00:16 ao 00:26), que chamei de seção **B** da obra musical, o piano, a guitarra e o contrabaixo executam uma melodia em bloco (com o mesmo ritmo harmônico-melódico), em que as vozes dos instrumentos misturam notas do modo mixolídio com o modo mixolídio #4 na sua construção.

Figure 23 is a musical score for a piece in 2/4 time, with a tempo of 87. The score is written for six instruments: Guitar 1, Guitar 2, Piano, Contrabass, E. GTR., and Cb. The key signature is one flat (B-flat). The score is divided into two systems. The first system shows the initial measures, with the Piano part featuring chords like Db7 and Cb7. The second system shows a repeat structure with first and second endings, with the Piano part featuring chords like Db, Cb7, and Bb7. The Contrabass part has a melodic line with eighth and sixteenth notes. The E. GTR. and Cb. parts also have melodic lines with eighth and sixteenth notes.

Figura 23. Exemplo de tópicas nordestinas (seção B).

Na seção C (0:27 a 0:37) também ocorrem fricções com o Jazz, devido à forte presença da progressão (IIIm7- V7- I) comumente utilizada pelos compositores desse gênero, e com o Samba Jazz, pelo tipo de convenções rítmico-harmônicas muito características desse estilo.

Figure 24 is a musical score showing two staves of music. The first staff has chords labeled Ebm7, Ab7, Db7M, E7M, Cm7, F7, and Bb7M. The second staff has chords labeled Bbm7, Eb7, Ab7M, B7M, Bb7M, C7, and F7M. The music is written in a key signature of one flat (B-flat) and features a melodic line with eighth and sixteenth notes.

Figura 24. Seção C do fonograma.

A seção dos improvisos começa com o piano (0:40 a 1:27) executando melodias sobre a harmonia (I, IV e V7), na tonalidade de fá maior, no ritmo do Baião. Hermeto utiliza apenas notas dessa tonalidade. Aqui não vemos cromatismos ou outros elementos que nos remetam à ideia de fricção com musicalidades jazzísticas. Pelo contrário. Mesmo sendo um trecho tonal, em que não há o uso da escala nordestina, dórica ou mixolídio, notamos a presença da “sonoridade nordestina”, devido à utilização de algumas tópicas relacionadas (notas repetidas juntamente com articulações e divisões rítmicas nas melodias improvisadas características da região).

Em seguida, Heraldo faz um improviso na viola caipira (1:28 a 2:27), em uma harmonia similar à do improviso do piano (I, IV e V7 da tonalidade de fá maior), porém, com alguns pequenos momentos onde ocorrem modulações para Db e posteriormente para Ab. As melodias construídas durante todo improviso também possuem apenas notas da tonalidade do momento. Não observamos também nenhuma fricção com musicalidades oriundas do Bebop. A presença da sonoridade da viola, somada à utilização das notas repetidas com divisões rítmicas e articulações (mordentes) simulando os tocadores de pífanos, juntamente com a imitação da inflexão moura, presente nos vibratos dos cantadores de viola nordestinos, garantem uma sonoridade bem regional (nordestina). “Esse tipo de improvisação não é jazzístico, é meio bar e melodias que se usam em pastorinhas⁵⁰ de Recife na época do Natal” (Monte, Gavin 2016. Entrev. “Som do vinil”).



⁵⁰O Pastoril integra o ciclo das festas natalinas do nordeste do Brasil, particularmente em Pernambuco, Paraíba, Rio Grande do Norte e Alagoas. É um dos quatro principais espetáculos populares nordestinos, sendo os outros o Bumba-Meu-Boi, o Mamulengo e o Fandango. As canções obedecem à uma sequência de atos que se chamam jornadas, são entoadas com o maior respeito e ar piedoso pelas meninas e jovens de pastorinhas. Em Pernambuco, o primeiro Presépio surgiu nos fins do século XVI, em cerimônia realizada, no Convento de São Francisco, em Olinda. Com as pastorinhas cantando loas, tomou o Presépio não só forma animada, mas dramática, ao lado da uma representação estática de gente e de bichos. Disponível em: http://basilio.fundaj.gov.br/pesquisaescolar/index.php?option=com_content&id=608 Acessado em 15/10/2017.

Figura 25. Trecho do improviso de viola, onde ocorrem mordentes e várias notas repetidas em sequência, emulando os tocadores de pífanos.

Observações parciais sobre a análise do fonograma:

- a) Instrumentação friccionada: piano, contrabaixo e bateria (Samba Jazz) com viola caipira (associada ao Brasil).
- b) Ritmo harmônico “quebrado” (sincopado), característico dos trios de Samba Jazz.
- c) Harmonia com influência jazzística (cadências IIm7- V7- I).
- d) Improvisação tonal friccionando com tópicas nordestinas (notas repetidas e articulações que aludem os tocadores de pífanos).
- e) Forma ABC + improvisos (não há repetição de seções).
- f) Improvisação tonal sob o *vamp*⁵¹ (I-IV-V).
- g) Presença de elementos modais: modo mixolídio e mixolídio #4.

4.8 Misturada

No disco, “Misturada” ficou como uma composição de Airto Moreira junto com o Geraldo Vandré, mas, segundo Heraldo do Monte, é uma parceria do Airto Moreira com o Theo de Barros. “‘Misturada’ não tem o Vandré (...), é do Airto e a segunda parte é do Theo de Barros, mas ficou com o Vandré” (Monte, Gavin 2016. Entrev. “Som do vinil”). Mais uma vez, temos um exemplo de que havia uma “arrumação” quando se tratava das autorias.

Segundo Theo de Barros, “Misturada” foi composta inicialmente para ser um samba em 2/4, mas foi, no entanto, durante os ensaios para a gravação do disco, que o Quarteto resolveu transformá-la em um Samba em 7/4. “‘Misturada’ é dois por quatro, o Airto queria fazer em sete por quatro, era um desejo dele antigo e nós fizemos isso” (Barros, Gavin 2016. Entrev. “Som do vinil”).

Pelo próprio discurso de memória de Heraldo e do Theo, fica fácil perceber que misturada é um Samba em 7/4, porém, podemos notar que tanto a harmonia quanto a melodia

⁵¹De acordo o *Jazz Glossary* do *Center for Jazz Studies* da Columbia University “A repeated chord progression or rhythmic figure leading either into or out of a tune or composition”. Disponível em <<http://ccnmtl.columbia.edu/projects/jazzglossary/v/vamp.html>> acesso em 15/10/2017.

não possuem as características do estilo Samba, propriamente ditas, o que só ocorre na rítmica das frases que possuem a mesma divisão do Samba em 7/4.

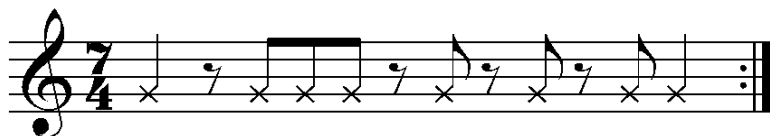


Figura 26. Modelo rítmico de Samba em 7/4 utilizado por Airto Moreira em “Misturada”.

A melodia da parte A (00:00 a 00:15) está no modo mixolídio #4, com uma harmonia que mistura acordes vindos dos campos harmônicos dos modos mixolídio e mixolídio #4 (exceto o G7 que sua sétima menor não pertenceria a nenhuma dessas escalas), tais modos são mais comuns em estilos musicais da região do nordeste do Brasil, como o Baião, por exemplo, os sambas mais tradicionais geralmente são compostos em um contexto tonal.

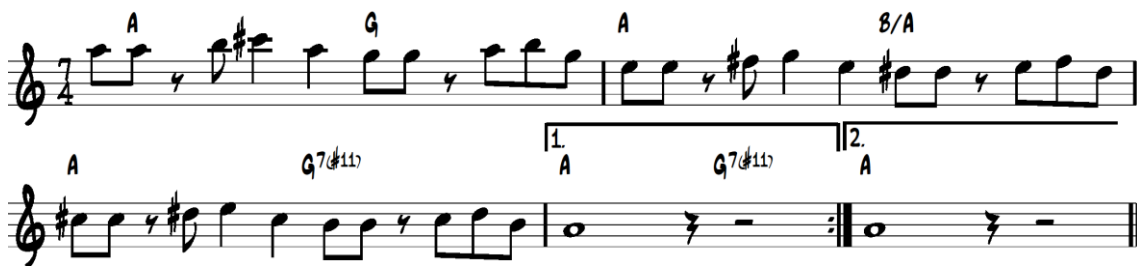


Figura 27. Parte A do fonograma (00:00 a 00:15).

A parte B (00:15 a 00:28) já se desenvolve em uma “atmosfera” diferente, consistindo de uma melodia modulante e sincopada com acordes e encadeamentos harmônicos de influência jazzística.

Já a seção C (00:38 a 00:49) possui um material ritmo-melódico semelhante às convenções características do Samba Jazz, contudo a melodia é estruturada na escala de lá mixolídio. Temos aqui claramente uma fricção do Samba Jazz com estruturas de gêneros musicais que remetem ao nordeste do Brasil.

Na seção dos improvisos, primeiramente temos uma improvisação de bateria (00:49 a 1:51), onde Airto Moreira sugere um tipo de solo baseado em variações do ritmo do Samba e/ou do ritmo da melodia da própria música. É através da repetição e variação dessas matrizes (células rítmicas) que ele constrói todo o seu solo. Airto procura sempre demonstrar um afastamento da forma e do estilo de improvisar dos bateristas jazzistas da época. Essa

maneira de pensar e construir o improviso é também utilizada em todos os solos de bateria do disco.

O improviso de flauta (1:51 a 2:50) possui as mesmas matrizes melódicas que Hermeto utiliza nas faixas anteriores (modo mixolídio como base de todo solo, *humming*, sons multifônicos, notas repetidas). A harmonia também está no modo mixolídio (I e bVII graus).



Figura 28. Trecho do improviso de flauta. Exemplo de tópica nordestina.

Em seguida a seção de improvisos vem uma ponte emulando os tocadores de pífanos (terças e sextas paralelas com material melódico proveniente da mistura das escalas lá mixolídio e lá mixolídio #4).



Figura 29. Guitarra e flauta imitando os tocadores de pífanos (ponte).

Um pequeno interlúdio (variações rítmicas no violão) de harmonia é observado antes da música retornar ao início e ser concluída na forma **ABC**.

Observações parciais sobre a análise do fonograma:

- Fricção de musicalidades (Samba Jazz com música nordestina).
- Fricção de música modal com música tonal.
- Improvisação de bateria com distanciamento ao Jazz (paradigma Bebop).
- Improviso da flauta na forma de *vamp*.

- e) Notas repetidas e melodias em terças e sextas aludindo aos tocadores de pífanos.

4.9 Vim de Santana

“Vim de Santana” é a última faixa do LP, uma composição de Theo de Barros que inicialmente era instrumental, porém, o próprio Theo compôs uma letra posteriormente, mas que ele mesmo terminou não ficando satisfeito com o resultado, culminando por ser gravada apenas como instrumental no disco do Quarteto Novo. Segundo o próprio Theo de Barros “Vim de Santana” foi composta pouco depois de um grande sucesso dele, chamado “Menino das Laranjas”, que ficou sendo o primeiro sucesso da cantora Elis Regina em seu disco de estreia, gravado em 1965.

“Isso eu fiz logo depois de “Menino das Laranjas”, mas eu fiz uma letra tão ruim que eu mostrei para a Elis Regina e ela não gostou, não gravou, então ficou só como música instrumental, porque a letra é muito ruim até hoje. Inclusive eu fiz uma gravação com essa letra, cantando, ficou pior ainda e no meu disco eu gravei como instrumental. É uma composição cheia de acordes, com um espírito nordestino” (Barros, Gavin 2016. Entrev. “Som do vinil”).

Essa composição do Theo de Barros é um Baião ao qual em sua parte **A** (c.13 ao c.20) expõe uma melodia na viola com todas as notas pertencentes ao modo de sol dórico e que é harmonizada com o Im7 e IV7 graus do campo harmônico modal em questão. A presença da viola fazendo a melodia nesse trecho nos remete ainda mais ao ambiente do “modal nordestino”. A partir de 0:22, e indo até o final da seção **B** 1:10, a música muda de “sentimento”, aparecendo notas na melodia (acidentes) que vão desconstruindo a ideia inicial de música modal. Na harmonia, também acontece o mesmo. Os acordes agora são “cheios” de tensões (7^a, 9^a, 11^a, 13^a, alterado), muitas vezes encadeados por passagens cromáticas e com a presença de convenções rítmicas “quebradas”, guardando certa complexidade entre todos os instrumentos envolvidos no arranjo. Aqui fica nítida a influência jazzística, sobretudo pela presença dessa concepção harmônica que era muito avançada para grupos regionais da época. A sonoridade da instrumentação presente do piano, contrabaixo e bateria, nos remete novamente aos trios de Samba Jazz da época, mesmo com a presença da guitarra durante quase todo o arranjo.



Figura 29. Convenções rítmicas características do Samba Jazz e harmonia jazzística (c.21 ao c.31).

Nos c.44 ao c.48 notamos uma divisão rítmica na melodia, acompanhamento e principalmente nas convenções da bateria que aludem ao ritmo do Maracatu⁵² (muito comum na região do nordeste do Brasil).



Figura 30. Divisão rítmica que nos remete ao ritmo do Maracatu (c.44 ao c.48).

Na seção C (c.51 ao c.66) o andamento lento nos faz lembrar uma toada, com uma melodia que sugere estar em dó mixolídio (ou o mesmo sol dórico inicial), porém, de uma forma não muito clara, pois aqui a música é harmonizada tonalmente, passando por caminhos recheados de acordes de empréstimo modal. A partir do c.59, fica mais clara a intenção do modo dó mixolídio, contudo, ainda com a presença de uma harmonia pensada tonalmente, passando a tomar do c.69 ao c.74 “caminhos inesperados”. Já na improvisação realizada pela guitarra de Heraldo do Monte, entre os c.91 e c.153, a ideia do modo dórico é retomada com a mesma harmonia do início (Im7 e IV7 graus do campo harmônico). Há uma única nota que difere do modo de sol dórico durante todo o solo é a nota dó# (quarta aumentada) que aparece

⁵²É caracterizado pelo uso predominante de instrumentos de percussão de origem africana. Com ritmo frenético e intenso, teve origem nas congadas cerimoniais de coração dos reis e rainhas da Nação Negra. Existem dois tipos de Maracatu: Baque Solto (Maracatu Rural) e Baque Virado (Maracatu Nação).

durante os c.100, c.101, c.102 e c.103, porém, com uma função de aproximação cromática, não havendo uma mudança efetiva na sonoridade do improviso. Do c.106 ao c.114, ocorrem vibratos na guitarra que emulam os vibratos dos cantos dos violeiros. Já no trecho entre os c.115 e c.134, Heraldo imita (através de um pedal na nota sol da guitarra) o ponteadado de viola que os cantadores realizam frequentemente durante a improvisação dos seus versos.



Figura 31. Corresponde ao trecho do solo de guitarra do c.101 ao c. 129.

Em seguida, ocorre o solo de piano em torno da mesma harmonia do improviso de guitarra com no “universo” de sol dórico permanecendo até o seu término. A sonoridade nordestina fica ainda mais notada pela presença de um pedal, a nota sol na região grave, que é constante durante todo o improviso. Aqui aparece novamente a busca pela sonoridade dos violeiros do sertão nordestino e que, com a forma que Hermeto conduz as outras notas que vão aparecendo intercaladas com o pedal ao longo de todo o solo, nos remete também aos tocadores das bandas de pífanos. Isso, parece nos levar para uma “imagem” do sertão nordestino. Há assim, como no improviso de Heraldo, a presença de uma única nota que não pertence ao modo de sol dórico: desta vez, a nota lá bemol (b9) que surgiu nos c.171, c.173 e c.175, causando uma certa tensão ao improviso.



Figura 32. Trecho do improviso de piano (c.171 ao c.178).

A respeito do solo de bateria, Airto Moreira o constrói através de células que são variações de “levadas” do ritmo Baião. Não vemos *links* (frases) que são utilizados geralmente por bateristas de Jazz. Por fim, a música modula para o modo de lá bemol dórico (c.263 ao c.269) mais uma vez com a utilização do Im7 e IV7, graus do campo harmônico. A composição é finalizada com uma coda (c.271 ao c.276) que possui uma construção harmônica bastante “sofisticada”.



Figura 33. Acordes friccionados com o Jazz (c.271 ao c.276)

É importante notarmos a presença de mudanças constantes de andamentos durante todo o arranjo, inclusive com presença de acelerandos.

Observações parciais sobre a análise do fonograma:

- A) Uso de modalismo nas harmonias e melodias na maior parte da composição, porém com fricção em alguns trechos com a harmonia moderna tonal jazzística.
- B) Presença de várias tópicas nordestinas (modo dórico, modo mixolídio, notas repetidas, articulações que nos fazem lembrar os tocadores de pífanos e dos cantadores de viola).
- C) Várias mudanças de andamento.
- D) Mudança de compassos.
- E) Improvisação de bateria com variações do ritmo Baião.

5. Considerações finais

O Quarteto Novo surgiu no “ambiente” musical da Bossa Nova, Samba Jazz e dos festivais de televisão dos anos 1960, tendo o cantor e compositor Geraldo Vandré como grande catalizador (mentor) do grupo. Este fato ocorreu dentro da turbulenta atmosfera política da ditadura militar que governou o Brasil entre 1964 e 1985. A junção da música de protesto de Vandré e do nacionalismo musical do Quarteto Novo, trouxe um processo de desvinculação das influências estrangeiras (norte-americanas) que a música brasileira incorporava à época.

A criação do Quarteto Novo foi um “divisor de águas”. Nasceu uma nova forma de se pensar música, desenvolvendo uma linguagem musical própria. O Quarteto propôs uma estética musical voltada para o que considerava ser as “raízes brasileiras”, passando a utilizar elementos provenientes do Baião de Luiz Gonzaga, das melodias e “sotaques” dos cantadores de viola sertaneja e das bandas de pífanos do nordeste do Brasil. Através dessas matrizes regionais, o Quarteto Novo ambicionava a construção de uma “forma brasileira de improvisar”, criando uma nova forma de definir a Música Popular Instrumental Brasileira.

Apesar de seus integrantes serem herdeiros de uma grande carga técnica e performática no gênero Jazz, este grupo realizou uma ruptura na forma de se tocar e improvisar música instrumental brasileira durante o seu período de atuação, como nenhum outro grupo musical no Brasil havia experimentado.

As formas de improvisar, durante as sessões da música instrumental brasileira da época, eram baseadas nas formas do Jazz norte-americano, principalmente o Bebop, e sem nenhuma referência nacional. Os trios de Samba Jazz geralmente tocavam versões instrumentais de músicas brasileiras com ritmo de Samba, porém com improvisações com características do Bebop norte-americano.

Os integrantes do Quarteto Novo desenvolveram uma forma de improvisar inserindo características musicais que remetiam principalmente à região nordeste do Brasil. Como uma forma de “viagem etnográfica”⁵³, os integrantes foram buscar suas referências musicais no sertão, através das sonoridades vivenciadas na juventude. Embasado na figura do músico e compositor Luiz Gonzaga, pelas bandas de pífanos e cantadores de viola, os músicos procuraram criar uma identidade musical para o Quarteto Novo.

⁵³ No sentido de busca ou pesquisa das raízes de seu “povo” ou região; bens culturais.

Carregada de “clichês⁵⁴” e conduções melódicas que foram cristalizadas pelo emprego popularizado nas canções folclóricas, o grupo Quarteto Novo conseguiu se aproximar do que consideravam ser exclusivo do Brasil ao mesmo tempo que se afastavam da forma norte-americana de realizar o improviso. Este processo é um exemplo efetivamente acabado do que Robertson designa por glocalização, ou seja, a reação a um modelo global através da adoção de ingredientes locais.

Por meio das análises apresentadas no último capítulo, baseadas no método associado à teoria das tópicas proposto por Piedade (1999a, 2005a, 2011, 2012, 2013), é possível perceber a incorporação de ingredientes de origem “folclórica⁵⁵”, nas diferentes composições do grupo. Cada tópica utilizada e analisada demonstra o enriquecimento e valorização da cultura local. Através das análises são evidenciadas as características estruturais que certificam a particularidade da “identidade musical” construída.

O método de análise da teoria das tópicas proposto por Piedade (1999a, 2005a, 2011, 2012, 2013) referencia o fonograma como principal mecanismo de guia para análise. Mas utiliza a partitura como um instrumento auxiliar e não-centralizador, devido à sua limitação em precisar questões musicais como andamento, timbre e articulações, nos registros físicos notados. Recorrendo ao discurso de memória dos integrantes, foi possível comprovar a essência da improvisação associada a estruturas musicais de matrizes locais frente às análises.

A proposta musical de improvisação desenvolvida por Hermeto Pascoal, Heraldo do Monte, Theo de Barros e Airto Moreira, resultou em um único LP do grupo gravado em 1967. Este é considerado até hoje pela maioria dos músicos de Jazz no Brasil como um marco na música instrumental brasileira. O trabalho musical do Quarteto Novo tornou-se um disco essencial para qualquer pessoa que quiser conhecer melhor ou estudar a fundo a música brasileira. Reconhecido pela comunidade de músicos como um disco de sonoridade “atemporal”, apontou novos caminhos e é fonte de inspiração para grupos emergentes após a extinção do Quarteto Novo. Até hoje, novos grupos buscam como referência o Quarteto Novo como uma orientação de “identidade musical”⁵⁶, para a construção da sua sonoridade.

Observamos neste trabalho a ação de definir uma identidade coletiva sobre a classificação do que é identificativo ou não de uma determinada região, é um processo

⁵⁴ Características estruturais tais como: melodia, ritmo e harmonia.

⁵⁵ Sons musicais presentes na tradição populário.

⁵⁶ Sonoridade particular; som com características de marca pessoal.

complexo. Falar de músicas híbridas é um efetivo exercício de retórica, de perfil essencialista, que não permite qualquer operacionalidade conceitual. No entanto, alguns aspetos que se prendem com uma espécie de sotaque das diferentes formas de fazer música, remetem-nos – sobretudo no ato da performance e através da identificação auditiva – para lugares, histórias, territórios, estéticas particulares que nos conduzem a uma espécie de circunscrição das diferentes músicas a uma filiação genética numa determinada tradição ou forma de fazer música. Foi isso, provavelmente, que o Quarteto Novo quis fazer em primeiro lugar para se desvincular de uma linguagem hegemónica do jazz americano por questões políticas e, em segundo lugar, para se posicionar como um produto que responde pela voz exclusiva de um Brasil idealizado. Isso tem notoriamente uma dimensão audível mas pode ser também comprovado através da análise musical e da aplicação da teoria das tópicas.

A seguir proponho uma síntese das principais características musicais que integram as composições do Quarteto Novo, observadas nas análises dos fonogramas do único LP do grupo (Odeon, 1967) realizadas de forma aprofundada anteriormente. De modo conclusivo e geral, relacionando as composições com os parâmetros analisados, podemos verificar o seguinte:

SINTESE DAS PRINCIPAIS CARACTERÍSTICAS DAS COMPOSIÇÕES DO QUARTETO NOVO						
COMPOSIÇÕES	A	B	C	D	E	F
O Ovo	X	X	X			X
Fica Mal Com Deus	X	X			X	X
Canto Geral	X	X	X		X	X
Algodão	X	X	X	X		X
Canta Maria	X	X	X		X	X
Síntese	X		X	X		X
Misturada	X		X	X		X
Vim de Santana	X		X		X	X

- A) Presença de elementos de música modal (harmonias e/ou melodias), principalmente dos modos dórico, mixolídio, mixolídio #4.
- B) Utilização de instrumentação que está associada a gêneros musicais que nos remetem ao Brasil: viola, violão, flauta, caxixis, triângulo, queixada de burro.
- C) Algumas fricções com o jazz: forma *chorus*, improvisações em *vamps* (modais e tonais), encadeamento harmônicos característicos do estilo.
- D) Algumas fricções com o samba jazz: convenções ritmo-harmonico-melódicas e instrumentação (piano, contrabaixo e bateria).
- E) Alternância de compasso, ritmo e/ou andamento no mesmo fonograma.
- F) Utilização de material musical ou tópicas (articulações, divisões rítmico-melódicas, modos, etc) que caracterizam a música do folclore brasileiro (cantadores de viola, bandas de pífanos, o baião de Luiz Gonzaga) nas melodias, harmonias e improvisações.

Através da análise das características presentes nas composições, verificamos na tabela a evidente utilização de elementos de música modal e de tópicas significativas da representação do folclore brasileiro em todos os fonogramas. Observa-se também a menor frequência da utilização de fricções com o Samba Jazz. É constatado essa fricção apenas nas composições “Algodão”, “Síntese” e “Misturada”. Pode-se ainda concluir através da análise da tabela acima, a utilização de uma fricção com o Jazz norte-americano na maioria das composições, sendo excluída apenas na faixa “Fica Mal Com Deus”. Este dado reflete o pensamento utópico a respeito da ruptura com musicalidades jazzísticas pelo Quarteto Novo. O grupo intencionava a quebra de paradigma de forma clara durante o discurso musical da época. No entanto, podemos verificar a presença deste elemento na maioria dos fonogramas do LP, como uma dificuldade de romper completamente com as musicalidades jazzísticas. Portanto, a tentativa de exclusão do jazz, possibilitou a criação de uma identidade musical inovadora que classificou o Quarteto Novo como uma referência na construção de “novas” linguagens musicais quer no contexto do Brasil (local) quer no contexto global.

7. Bibliografia

- Aloan, Rafael Borges. 2008. *A organologia e a adaptação timbrística na música armorial*. Rio de Janeiro: Unirio.
- Amancio, Geraldo e Pereira, Vanderley. 2013. *De repente cantoria*. Fortaleza: Premius.
- Andrade, Mário de. 1962. *O Ensaio sobre a música brasileira*. São Paulo: L Martins Editora.
- Arrais, Marcos Augusto Galvão. 2006. *A música de Hermeto Pascoal Uma abordagem semiótica*. São Paulo: Universidade de São Paulo.
- Atkins, E. Taylor. 2003. *Jazz Planet*. Jackson: University Press of Mississippi.
- Bahiana, Ana Maria. 1979-1980. *Música Instrumental – o caminho do improviso à brasileira*. In *Anos 70*. Rio de Janeiro: Europa Empresa Gráfica e Editora Ltda.
- Berliner, Paul. 1994. *Thinking in jazz: the infinite art of improvisation*. Chicago: University of Chicago Press.
- Borelli, H. 2005. *Noites Paulistanas*. São Paulo: Arte & Ciência.
- Campos, Augusto de. 1974. *O balanço da bossa e outras bossas*. São Paulo: Editora 34.
- Castro, R. 1990. *Chega de Saudade: a história e as histórias da bossa nova*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Calado, Carlos. 1997. *Tropicália: a história de uma revolução musical*. São Paulo: Perspectiva.
- Capodeferro, Renan Cacossi. 2014. *Os distanciamentos e aproximações da música do Quarteto Novo com o jazz norte-americano*. São Paulo: Faculdade Souza Lima.
- Castro, Ruy. 1990. *Chega de Saudade: A História e as histórias da Bossa Nova*. São Paulo: Cia das Letras.
- Cazes, Henrique. 1998. *Choro: do quintal ao municipal*. São Paulo: Editora 34.
- Cirino, Giovanni. 2005. *Narrativas Musicais: performance e experiência na música popular instrumental brasileira*. Dissertação de Mestrado. ECA-USP.
- Cohen, Sarah. 1997, "Identity, Place and the Liverpool Sound", in STOKES, Martin (Ed.), *Ethnicity, Identity and Music – The Musical Construction of Place*, Oxford / New York: Berg Publishers: 117-133.
- Contier, A. D. 1998. "Edu Lobo e Carlos Lyra: O Nacional e o Popular na canção de protesto (Os anos 60)". São Paulo: Revista Brasileira de História. Vol. 18 n. 35.

- Côrtes, Almir. 2014. *Como se toca o baião: combinações de elementos musicais*. Belo Horizonte: Per Musin.29: 195-208.
- Cook, Nicholas. 2006. Entre o processo e o produto: música e/enquanto performance. Belo Horizonte: *Per Musi*, n.14: 05-22.
- Cook, Nicholas. 2007. *Mudando o objeto musical: abordagens para a análise da performance*. Brasília: Revista do Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade de Brasília, Ano 1, n. 1.
- Dias, Guilherme Marques. 2013. *Airto Moreira: do sambajazz à música dos anos 70 (1964-1975)*. Campinas: UNICAMP.
- Ferreti, Mundicarmo. 1988. *Baião de dois: a música de Zé Dantas e Luiz Gonzaga no seu contexto de produção e sua atualização na década de 70*. Recife: Fundação Joaquim Nabuco/Ed. Massangana.
- Figueiredo, Luís Alberto Cordeiro de. 2015. *Jazz, Identidade Musical e o Piano Jazz em Portugal*. Aveiro: Universidade de Aveiro.
- Filho, Amaro; Monteiro, Eduardo e Moraes, Claudia. 2014. *Pifanos do Agreste*. Recife: Independente.
- Filho, Amaro; Monteiro, Eduardo e Moraes, Claudia. 2016. *Pifanos do sertão*. Recife: Independente.
- Garcia, Walter. 1999. *Bim-bom: a contradição sem conflitos de João Gilberto*. São Paulo: Paz e Terra.
- Geertz, Clifford. 1989. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: Editora Guanabara Koogan.
- Gerolamo, Ismael. 2014. *Arte engajada e música popular instrumental nos anos 60: o caso do Quarteto Novo*. Campinas: Unicamp.
- Giddens, Anthony. 1991. As consequências da modernidade (“The consequences of modernity”). São Paulo: Editora da Unesp.
- Gimenes, Marcelo. 2003. *Aspectos estilísticos do jazz através da identificação de estruturas verticais encontradas na obra de Bill Evans*. Campinas: UNICAMP.
- Gomes, Marcelo Silva. 2010. *O discurso nacional popular cepecista e a música popular instrumental: o caso do “Quarteto Novo”*. Florianópolis
- Hall, Stuart. 1992. *The question of cultural identity*. Modernity and its futures: 274-316.
- Hamm, Charles. 1995. *Putting Popular Music in its Place*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Hannerz, Ulf. 1991. *Scenerios for Peripheral Cultures*, in Anthony D. King. Ed.

- Culture, Globalization and the World-System, London: The Mcmillan Press, 107-128.
- Hobsbawm, Eric Ranger, Terence. 1983. *The Invention of Tradition*, Cambridge: Cambridge University Press: 1-14.
- Ikeda, Alberto T. 1984. *Apontamentos históricos sobre o jazz no Brasil*. In: Comunicação e Artes: São Paulo: ECA/USP. Nº 13: 111-124.
- Jacques, Mario Jorge. 2009. *O Glossário do Jazz*. São Paulo: Biblioteca 24 horas.
- Kartomi, Margaret. J. 1981 "The processes and results of musical culture contact: a discussion of terminology and concepts, *Ethnomusicology* 25/2: 224-249.
- Kahn, Ashley. 2008. *A Love Supreme – A criação do álbum clássico de John Coltrane*. São Paulo: Barracuda.
- Kiefer, Bruno. 1979. *Música e Dança popular: sua influência na música erudita*. Porto Alegre: Editora Movimento.
- Lamas, Dulce Martins. 1986. *A cantoria Tradicional no Nordeste Brasileira: Suas Características Poético-Musicais*. UFRJ: Revista Brasileira de Música Vol.16.
- Lino, José Cláudio de Oliveira. 2008. *Método prático de pífano de bambu*. Rio de Janeiro: Keyboard Editora Musical Ltda.
- Matta, Roberto da. 1979. *Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- Melo, José Eduardo Homem de. 1976. *Música popular brasileira: cantada e contada [...]*. São Paulo: Melhoramentos.
- Mello, Z. H. de. 2003. *A era dos festivais: uma parábola*. São Paulo: Ed. 34.
- Menezes Bastos, Rafael José de. 1999b. *Músicas latino-americanas, hoje: musicalidade e novas fronteiras*, in Rodrigo Torres (ed.) *Música Popular en América Latina*: Actas del II Congreso Latino-americano del IASPM, Santiago de Chile: FONDART: 17-39.
- Mongiovi, Angelo Guimarães. 2017. *Num doce balaço: Composições, identidade e tópicos do Jazz brasileiro*. Aveiro - PT: Universidade de Aveiro.
- Monson, Ingrid. 1996. *Saying Something: Jazz Improvisation and Interaction*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Motta, N. 2000. *Noites Tropicais*. Rio de Janeiro: Objetiva.
- Napolitano, M. 2007. *A Síncopa das Idéias*. São Paulo: Ed. Fundação Perseu Abramo.
- Nicholson, Stuart. 2005. *Out of Sight and Out of Mind: Jazz in the Global* Ridenti, Marcelo. *Brasilidade Revolucionária*. São Paulo: Editora da UNESP.

Pedrasse, Carlos Eduardo. 2002. *Banda de Pífanos de Caruaru- Uma análise musical*. Unicamp. Tese de Mestrado.

Piedade, Acácio. 1997. "Música Instrumental Brasileira e Fricção de Musicalidades". *Antropologia em Primeira Mão*, Volume 21.

_. 1999a. *Música Instrumental Brasileira e fricção de Musicalidades*. In Rodrigo Torres (ed.) *Música Popular em América Latina: Actas del IIIo. Congreso Latino-americano del IASPM*, Santiago de Chile: FONDART, 383-398.

_. 1999b "São Paulo", in John Shepherd (ed.) *The Encyclopedia of Popular Music of the World*, volume II. Canada/United Kingdom: Cassel, in press.

_. 2003, "*Brazilian Jazz and Friction of Musicalities*", in Atikns, E. Taylor (Ed.), *Jazz Planet*, Jackson: University Press of Mississippi: 41-58.

_. 2005a. "Música Popular, Expressão e Sentido: Comentários Sobre as Tópicas na Análise da Música Brasileira". *DaPesquisa* vol 1: número 2.

_. 2005b. "Jazz, música brasileira e fricção de musicalidades". *Opus* 11: 113-123.

_. 2007. "Expressão e sentido na música brasileira: retórica e análise musical". *Revista Eletrônica de Musicologia* XI: 63-68.

_. 2011. *Perseguindo fios da meada: pensamentos sobre hibridismo, musicalidade e tópicas*". *Per Musi*, nº 23: 103-112.

_. 2012. "Música e Retoricidade". *Anais do IV Encontro de Musicologia de Ribeirão Preto*. Ribeirão Preto, São Paulo: USP.

_. 2013. "A teoria das tópicas e a musicalidade brasileira: reflexões sobre a retoricidade na música." *El Oído Pensante*, nº 1.1:1-23.

Peterson, Richard. 1992. *La fabrication de l'authenticité: la country music, Actes de la recherche*, 93, juin, 3-19.

Pinheiro, Luiz Roberto M. 1992. *Ruptura e Continuidade na MPB: A questão da linha Evolutiva*, dissertação de Mestrado em Antropologia Social. UFSC.

Pinto, Tiago de Oliveira. 1987. "*Ar tis Universal-On Nationalism and Universality in the Music of Heitor Villa-Lobos*". *The World of Music*. Berlin: Florian Noetzel Verlag, vol XXIX, Nº2: 104-116.

Pinto, Tiago de Oliveira. 1994. "*The Pernambuco Carnival and its formal organizations: music as expression os hierarchies and power in Brazil*". In *Yearbook for Traditional Music*. London: Routledge.

Ridenti, Marcelo. 2000. *Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV*. Rio de Janeiro: Editora Record.

- Robertson, Roland. 1995. *Global Modernities*. London: Sage Publications: 25-44.
- Sandroni, Carlos. 2001. *Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- Simões, Rodrigo. 2005. Quarteto Novo: Um estudo de padrões rítmicos e melódicos recorrentes na improvisação de faixas selecionadas. Paraná: Monografia (Pós-graduação em Música Popular Brasileira) - Faculdade de Artes do Paraná.
- Siqueira, Magno Bissoli. 2004. “*Caixa Preta: Samba e identidade nacional na Era Vargas, impacto do Samba na formação da identidade na sociedade industrial (1916-1945)*”. Tese defendida em História Social na Universidade de São Paulo, São Paulo.
- Souza, T. de (et alii). 1988. *Brasil Musical*. Rio de Janeiro: Art Bureau.
- Stokes, Martin. 2004. “*Music and the Global Order*”, in *Annual Review of Anthropology*, Vol.3: 47-72.
- Tagg, Phillip. 2003. “*Analisando a música popular: teoria, método e prática*”. Em pauta, 23, 14: 05-42.
- Tavares, Bráulio. 2016. *Arte e ciência da cantoria de viola*, Recife: Bagaço. Vol.1 Cantoria: Regras e Estilo.
- Tiné, Paulo. 2008. Procedimentos modais na música brasileira: do campo étnico do Nordeste ao popular da década de 1960. São Paulo: Tese (Doutorado em Música) - Universidade de São Paulo.
- Tinhorão, José Ramos. 1991. *Pequena história da música popular: da modinha à lambada*. 6ª ed. São Paulo: Art Editora.
- Tinhorão, José Ramos. 1974. *Pequena História da música Popular: da modinha à canção de protesto*. Petrópolis: Vozes.
- _____. 1998. *História social da música popular brasileira*. São Paulo: Editora 34.
- Travassos, Elizabeth. 1989. *Melodias para a Improvisação Poética no Nordeste: As Toadas de Sextilhas segundo a apreciação dos cantadores*. UFRJ: Revista Brasileira de Música. Vol.18.
- Vianna, Hermano. 1995. *O mistério do samba*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar/Editora da UFRJ.
- Visconti, Eduardo de Lima. 2005. *A guitarra brasileira de Heraldo do Monte*. Campinas: UNICAMP.
- Wise, Les. 1982. *The Language of improvisation (introd.)*. Bebop bible. [s.l.]: Hal Leonard Publishing Corporation.
- Wisnik, José Miguel. 1989. *O som e o sentido*. São Paulo: Companhia das Letras.

Zan, J. R. 1997. *Do fundo de quintal à vanguarda: contribuição para uma história social da música popular brasileira*. Tese (Doutorado em Sociologia). Campinas: Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP).

7.1 Referência cibernética:

Gavin, Charles. 2016. *Quarteto Novo*. Entrev. Programa “Som do Vinil”, Canal Brasil. Disponível em > <http://osomdovinil.org/quarteto-novo-quarteto-novo/> > Acesso em 12 de Julho de 2017.

Monte, Heraldo Improviso do jazz ao regional. (26/fev/2004). Fortaleza: Diário do Nordeste. Entrevista concedida a Silvana. Disponível em: <http://diariodonordeste.globo.com>. Acesso em: 16/12/2015.

Monte, Heraldo. 2017. Publicação no seu site Facebook oficial. Disponível em: https://www.facebook.com/heraldo.monte?ref=br_rs . Acesso em 05/02/2017.

Nettl, Bruno. 2010. *Music education and ethnomusicology: a (usually) Harmonious Relationship*. Min-Ad: Israel Studies in Musicology Online, v. 8, n. I e II. Disponível em <<http://hugoribeiro.com.br/biblioteca-digital/Nettl-Educacao_Musical_e_Etnomusicologia.pdf >>. Acessado em: 07 Jul. 2017.

7.2 Entrevistas Citadas

Heraldo do Monte, músico integrante do álbum “Quarteto Novo”, entrevistado no dia 26 de outubro de 2016, realizada em São Paulo.

Theo de Barros, músico integrante do álbum “Quarteto Novo”, entrevistado no dia 26 de outubro de 2016, realizada em São Paulo.

